



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„All my friends are dead -
Genreimport im norwegischen Film“

Verfasserin

Sandra Weidinger, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	7
2. Genre	9
2.1. Sein oder nicht sein.....	9
2.2. Horror.....	16
2.3. Neues aus dem Land des Grauens	23
2.3.1. Die lebenden Toten bekommen Hunger	27
2.3.2. Horror meets Comedy	35
2.3.3. Mockumentary goes horrifying	38
2.4. Exkurs: Genreimport in Europa.....	42
3. Norwegischer Film	51
3.1. Eine Geschichte aus dem Land der Trolle	53
3.2. Neue Bewohner bekommt das Land	65
3.3. Lauf wenn du kannst.....	68
3.3.1. <i>Fritt Vilt</i> – Ein leeres Berghotel ... Lauf!.....	68
3.3.2. <i>Mørke sjeler</i> – Zombies der anderen Art.....	77
3.3.3. <i>Død Snø</i> – Stör niemals die Ruhe von schlafende Monstern	84
3.3.4. <i>Trolljegeren</i> – Du glaubst doch etwa nicht an Trolle?	91
4. Resümee – Ein norwegisches Horrorkino?!	99
5. Anhang	103
5.1. Bibliografie	103
5.2. Filmografie	113
5.3. Abstract	115
5.4. Curriculum Vitae	117

Mein unendlicher Dank geht an:

meine Schwester, meinen Freund,
meine Familie und meine Freunde

Ohne eure Unterstützung und
Motivation wäre ich meinem
„Monster“ wohl unterlegen

1. EINLEITUNG

Es gab drei Inspirationsquellen, die das Thema des Genreimports im norwegischen Kino ins Leben riefen. Erstens war seit Beginn meines Zweitstudiums Skandinavistik klar, dass ich gerne in der Diplomarbeit ein Thema behandeln wollte, welches beide Bereiche verbindet. Zweitens faszinieren mich die Vielfältigkeit und die Möglichkeiten des Horrorgenres seit meiner Kindheit, in der ich voller Angst Horrorfilme in einem alten knarrenden Haus am Waldrand ansah. Das Genre des Horrors kann jegliche Art von vorherrschenden Ängsten in sich aufnehmen und widerspiegeln oder auf aktuelle gesellschaftliche Veränderungen eingehen. Drittens wurde der letzte Grundstein für die Arbeit im Kinosaal gelegt, als ich *Fritt vilt* (*Cold Prey*, Roar Uthaug 2006) ansah. Es war sehr interessant, auf welche Weise die norwegische Kultur und Landschaft in das amerikanische Gerüst eingebaut und durch welche Art und Weise eine andere Form von Stimmung erzeugt wurde. Deshalb ist der erste Teil des Arbeitstitels auch ein Verweis auf den Film, da es der Titel des letzten Songs ist, *All my Friends are Dead* von Turbonegro. Es gibt wohl keinen Liedtitel, welcher den Ausgang des Films treffender beschreiben könnte.

Der Zugang der Arbeit ist die These, dass das Grundgerüst der Horrorfilme zwar importiert wird, jedoch durch die Kombination mit nationalen norwegischen Elementen und Eigenheiten ein Teil der norwegischen Kinolandschaft werden. Durch die Erstellung von mehreren Filmen nach einer ähnlichen Vorgehensweise besteht außerdem die Möglichkeit, dass sich langsam ein eigenes norwegisches Horrorgenre herausbilden kann. Deshalb sind die zentralen Fragen der Arbeit, welche Elemente aus den amerikanischen Genrefilmen übernommen sowie welche Merkmale bearbeitet und mit norwegischen Traditionen o.ä. verbunden beziehungsweise ersetzt wurden. Außerdem ist die Frage von Bedeutung, ob gewisse Eigenheiten in mehreren norwegischen Horrorfilmen auftauchen. Dadurch könnten die Filme eben zu einem eigenen norwegischen Genre zusammengefasst werden. Um auf die Fragen eingehen zu können, beschäftigt sich der erste Teil der Arbeit kurz mit dem Konstrukt des Genres selbst, auf welche Weise es entsteht und wie es sich verändert. Außerdem soll ein Überblick über die Geschichte und die Entwicklungen des Horrorgenres im Allgemeinen und der wichtigen Subgenre im Speziellen gegeben werden.

Der erste Teil der Arbeit dient als Voraussetzung, um die Unterschiede in der Entwicklung des norwegischen Films sowie im Horrorgenre herausarbeiten zu können. Dafür werde ich mich mit drei Filmen und einem Sequel beschäftigen, die vier unterschiedlichen Subgenres

zugeordnet werden können. Dadurch soll einerseits aufgezeigt werden, wie vielschichtig der Horrorfilm bereits in Norwegen nach einem Jahrzehnt ist. Andererseits soll dadurch ersichtlich werden, ob spezielle nationale Eigenheiten vorhanden sind, die sich über die Grenzen der Subgrenzen hinaus bewegen.

Um den Lesefluss nicht zu unterbrechen, habe ich mich dazu entschlossen, die weiblichen Formen der Nomen nicht anzuführen. Trotzdem werden immer beide Geschlechtergruppen in Betracht gezogen.

2. GENRE

2.1. Sein oder nicht sein

Im ersten Moment kann fast jeder Mensch etwas mit dem Begriff Genre anfangen. Auf die Frage „Was ist ihr Lieblingsfilmgenre?“ fällt jedem eine Antwort ein, da man besonders auf der Rezeptionsseite ständig von den verschiedenen Genrekategorien umgeben ist. Einerseits wird meist die Genrezugehörigkeit angegeben, egal, auf welche Weise man sich über einen Film informieren will. Andererseits kann man gezielt in verschiedenen Filmdatenbanken, Videotheken etc. zuerst nach dem gewünschten Genre suchen, um dann innerhalb davon neue Filme zu entdecken. Auf den zweiten Blick wird aber deutlich, dass das Konzept Genre, wie auch die verschiedenen Kategorisierungsgruppen, auf keine Weise so klar und stabil sind, wie es scheint.

Erstens kann es zu Schwierigkeiten in der Kommunikation zwischen der Produktions-, Distributionsseite sowie dem Publikum kommen. Oftmals stimmt die verwendete Kategorisierung der Produktionsfirma oder des Marketings nicht mit der subjektiven Erwartung des Zusehers überein. Das kann (einerseits) daran liegen, dass die Parteien verschiedene Vorstellungen von den einzelnen Genres haben. Eine mögliche Erklärung für das Verhalten liefert Rick Altman. Nach seiner Ansicht können Genres als *multicoded* bezeichnet werden, da sie von den verschiedenen Gruppen auf der Produktions- wie auch Rezeptionsseite mit unterschiedlichen Codes verbunden werden.¹ So kann beispielsweise ein Zuseher enttäuscht sein, dass in einem als „Horror“ kategorisierten Film kaum Blut vorgekommen ist, da das für ihn als essenziell für das Genre gilt. Andererseits werden in kaum einem Film alle festgelegten Elemente einer Genredefinition verwendet und vice versa.²

Zweitens besteht auf wissenschaftlicher Seite eine noch größere Uneinigkeit. Seit der Entstehung des Films wurden so viele unterschiedliche, teils extrem widersprüchliche Ansätze zu dem Thema Genre erstellt, dass man bei der Beschäftigung mit der Thematik sprichwörtlich den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sehen kann. Die Debatten beginnen bereits bei der Frage nach einer klaren Definition und der Nützlichkeit von Genres.³ Ein gutes Beispiel zur Darstellung der Probleme, die bei der Auseinandersetzung mit dem Genre-

¹Vgl. Rick Altman: *Film/Genre*, London: BFI Publ. 2000, S. 208.

²Vgl. Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and beyond*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2005, S. vii.

³ Siehe Edward Buscombe: „The Idea of Genre in the American Cinema“, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin: Univ. of Texas Pr. u.a. 1986, S. 11-25. hier S. 11.

konzept entstehen können, liefert die Fragestellung nach dem Ursprung des Genres. War das Genre oder die dazugehörigen Filme zuerst da? Gleich wie bei der Diskussion, ob das Huhn oder doch das Ei zuerst da war, ist eine endgültige Antwort kaum möglich. Denn ohne vorhandene Filme kann es keine Genres geben, aber ohne definierte Genres gibt es keine typischen Merkmale an denen sich die Produktions- wie auch Rezeptionsseite orientieren könnten.⁴ Die Unklarheit setzt sich bei den anderen Fragestellungen fort. So auch bei der Frage nach der Abgrenzung und Veränderung der Genres, die für meine Arbeit von größerer Bedeutung ist. Um einige der häufigsten Problematiken innerhalb des Bereichs zu skizzieren, werde ich später kurz auf einige Punkte der geschichtlichen Entwicklung der Genres auf wissenschaftlicher Seite eingehen.

Jedoch soll zuvor in einem kurzen Exkurs dargestellt werden, wie die verschiedenen Genres und dazugehörigen Filme eigentlich entstanden sind. Inspiration holte man sich aus aktuell verbreiteten Themen sowie aus vorhandenen Werken und Genres der „alten“, vorher etablierten Medien. Hierbei kam es vor, dass verschiedenste Punkte aus den unterschiedlichsten Genres kombiniert wurden. Ein Beispiel dafür wäre das Musical, das am Beginn stark mit dem Broadway und anderen Genres wie etwa dem Drama verbunden war. Es konnte im Gegensatz dazu aber auch ein bereits vorhandenes Gerüst mit Themen, Charakteren etc. aus anderen künstlerischen Werken übernommen und an das neue Medium angepasst werden. Das geschah etwa im Bereich Horror.⁵ Da sich aber die heute produzierten Genrefilme stark von der Anfangszeit unterscheiden, wird ersichtlich, dass es sich bei Genres eigentlich um Prozesse handelt. Die verschiedenen Weiterentwicklungen und Neudefinierungen sind in den jeweiligen Genregeschichten ersichtlich. Die stetige Veränderung basiert auf der Feststellung, dass jeder produzierte Genrefilm einen Teil der charakteristischen Genreelemente aus seiner Entstehungszeit verwendet, aber gleichzeitig neue Aspekte oder Variationen zu dem existierenden Genrekorpus hinzufügt.⁶

Interessant ist in diesem Zusammenhang Rick Altmans Feststellung von „Adjektive und Nomen“ in Verbindung mit der Benennung von Genres und Subgenres. Die Subgenres werden oft durch eine Kombination von Adjektiv und Nomen wie beispielsweise Western Comedies oder Western Adventure Filme benannt. Durch die Bezeichnung wird ersicht-

⁴Siehe Nick Lacey: *Narrative and genre. Key concepts in media studies*, Basingstoke: Palgrave u.a. 2006, S. 211f.

⁵Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 31-35.

⁶Vgl. Stephen Neale: „Questions of Genre“, in: *Screen*, Vol. 31, No. 1, 1990, S. 45-66, hier S. 56.

lich, dass die typischen Elemente aus dem Hauptgenre mit „westernhaften“ Charakteren, Settings, Handlungen etc. kombiniert sind. Um selbst zu einem Nomen und somit einem eigenständigen Genre zu werden, müssen drei Punkte erfüllt werden.

Zuerst muss der Fokus bei der Produktion auf die Charakteristiken des Westerns verlagert werden, wodurch zum Beispiel die komödiantischen Elemente in Beziehung zu Western Comedies in den Hintergrund geraten. Zweitens muss der generische Korpus so weit erweitert werden, dass zwar klar ist, warum es unter der Bezeichnung läuft, aber nicht mehr mit den unterschiedlichen Genres kombiniert werden kann. Beispielsweise trat das beim Western ein, als das Setting etc. mit melodramatischen Strukturen verbunden wurde. So mussten typischerweise nun ein Bösewicht, ein Gesetzeshüter und eine gefährdete Frau in einem „Western“ involviert sein. Drittens musste diese Veränderung beim Publikum ankommen. Die verschiedenen Filme mussten mit dem neu entstandenen Genre in Verbindung gebracht werden. Dadurch wird das Gesehene durch die Genrekonventionen gefiltert, da die Erwartungen des Publikums sich nach der Genrekategorisierung richten. Denn die Vorstellungen des Zusehers unterscheiden sich stark, ob ein Film nun als Komödie oder als Western offiziell vermarktet wird.⁷

Durch den „Adjektive und Nomen“ Ansatz von Rick Altman kann die grundsätzliche Entstehung von einem neuen Genre aus einem alten heraus deutlich gemacht werden, auch wenn einmal ein Genre nicht als Adjektiv begonnen hat. Dadurch kann der Veränderungsprozess von Genres ebenfalls leichter verständlich werden. Außerdem ist der Ansatz gleichzeitig hilfreich, um später in der Arbeit zu erkennen, dass die behandelten Subgenres noch keine eigenständigen Genres sind beziehungsweise dass eine Kombination mit dem Horrorgenre stattfand.

Nun zurück zu einigen wichtigen geschichtlichen Entwicklungen. Die wissenschaftliche Praxis, künstlerische Werke in Genres einzuteilen, bildete sich nicht erst in unserem Jahrhundert heraus, sondern reicht bis in die Antike zurück.⁸ Nach der Geburt des Films wuchs der Wunsch zur Einteilung auch im Bezug zum neuen Medium heran. Bei den verschiedenen Genrekategorien orientierte man sich an den bereits bestehenden Unterteilungen aus

⁷Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 50.

⁸Vgl. Langford: *Film Genre*, S. 2.

dem Bereich der Literatur und des Theaters.⁹ Der Nutzungsgrad von Gruppierungsbezeichnungen nahm zu, als Georges Méliès Filme drehte, die nicht nur die Wirklichkeit reproduzierten, sondern sich mit Illusionen und fiktiven Geschehnissen, wie Märchen, beschäftigten.¹⁰ Dadurch wurde der Anstoß für eine heterogene Filmlandschaft gegeben. Die Vielfalt von unterschiedlichen Filmen wurde dann langsam in gewissen Genres gesammelt und man versuchte deren Grenzen zu fixieren. Deshalb begann man nach den Merkmalen der verschiedenen Genres zu suchen und sie aufzulisten.¹¹ In dieser frühen Phase der Genreeinteilung führten das große Ausborgen der vorhandenen Gruppierungen aus den anderen Medien und das starke Vermischen von unterschiedlichen Eigenschaften aus den unterschiedlichen Grüppchen teilweise zu Problemen.¹²

In den nächsten Jahrzehnten verloren Genres auf der wissenschaftlichen Seite rasch wieder an Interesse. Das änderte sich mit der Entwicklung neuer Genres in den 60er Jahren. Dadurch kam nicht nur frischer Wind in die Filmlandschaft, sondern gleichzeitig entstanden auch neue Impulse in der Genretheorie und -kritik.¹³ Auf wissenschaftlicher Seite wurde die Diskussion über Genre vor allem durch zwei verschiedene Bewegungen vorangetrieben. Einerseits folgten vielen dem Strukturalisten Vladimir Propp sowie Claude Lévi-Strauss, was zur Herausbildung der rituellen Ansätze führte. Bei dem Gedankengang kommuniziert auf gewisse Weise die Gesellschaft mit sich selbst, da soziale Vorgehensweisen und Geschehnisse die Grundlage für die narrativen Handlungen in den Filmen bilden. Dadurch können auch aktuelle Probleme thematisiert werden und etwaige Lösungsvorschläge in die Realität zurückübernommen werden. Andererseits wurden viele von Louis Althusser beeinflusst, was zur Entstehung der ideologischen Linie führte. Hiernach können Regierungen oder andere mächtige Institutionen die narrative Handlung nutzen, um die Zuseher in eine gewisse Richtung zu „beeinflussen“. Demnach soll hier das Publikum keine Lösungsvorschläge bekommen, sondern durch irreale Happy Endings an eine unmögliche Zukunft glauben.¹⁴

⁹Vgl. Lutz Döring: *Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction Filme Alien 1–4*, Würzburg: Verlag Königshausen 2006, S. 170f.

¹⁰Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn: Wilhelm Fink 2005, S. 20.

¹¹Vgl. Christine Gledhill: „Rethinking Genre“, in: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): *Reinventing film studies*, London: Arnold 2000, S. 221–243, hier S. 221.

¹²Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 31f.

¹³Vgl. Langford: *Film Genre*, S. 26.

¹⁴Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 26f.

Die letzte Art der viel verbreiteten Ansätze in Beziehung zu Genres stellen die ästhetischen Theorien dar. Hierbei konzentriert man sich grundsätzlich zuerst auf Wiederholung und Variation sowie Gleichheit und Unterschied, als auch das Ausmaß, in dem die verschiedenen narrativen Elemente auftauchen.¹⁵ In der produktiven Zeit der verschiedenen Genreansätze wurde deutlich, wie Paul Cobley bemerkte, dass sich Genre wie ein oder mehrere „leere(s) Gefäß(e)“ verhält. Egal welchen Ansatz man verfolgte, man warf ihn in das „Genregefäß“ und er passte sich dessen Form an. Anders ausgedrückt, das Genrekonstrukt ist so variabel, dass es grundsätzlich keinen wissenschaftlichen Ansatz gibt, für den es keinen Anknüpfungspunkt für eine Analyse gibt. Die große Anbindungsmöglichkeit für unterschiedlichste Methoden kann ein weiterer Grund sein, warum es plötzlich so eine Vielzahl von verschiedenen Annäherungen an das Thema gab. Beispiele dafür lieferten etwa die Thesen von Edward Buscombe, Tom Ryall oder Andrew Tudor.¹⁶ Bis heute werden immer wieder neue Ansätze oder Überarbeitung veröffentlicht.¹⁷ Hierbei werden jedoch weiterhin meist erfolgreiche Genres wie Musical, Melodrama, Western oder Horror behandelt. Unbeachtet werden hingegen meist die dazugehörigen Subgenres sowie alle Bereiche außerhalb von Hollywood, wie zum Beispiel Avantgarde Filme.¹⁸

Trotz der Menge an verschiedenen Thesen gibt es drei immer wiederkehrende Schwierigkeiten, die sie miteinander verbinden. Erstens enthalten viele Ansätze eine exklusive Liste von Filmtiteln, die dem jeweiligen Genre zurechenbar sind. Hierbei tauchen meist die Gleichen auf, die dadurch zu einer Art Prototypen erhoben werden. Zweitens verstehen die meisten die charakteristischen Strukturen der einzelnen Genres als fixe, zeitlose Konstanten und lassen somit die historischen Entwicklungen außer Acht. Drittens wurde die Beschäftigung mit dem Thema Genre durch die gegensätzlichen Positionen in den rituellen und ideologischen Thesen nicht einfacher.¹⁹

Rick Altman versucht die drei genannten Probleme zu umgehen und entwickelt in Anlehnung an die Linguistik 1984 seinen *semantic/syntactic approach*, bei dem die beiden Bereiche miteinander agieren sollen. Beim ersten Punkt, der Semantik, wird das Genre sozu-

¹⁵Vgl. Steven Neale: *Genre and Hollywood*, London: Routledge 2000, S. 207.

¹⁶Vgl. Paul Cobley: „Objectivity and Immanence in Genre Theory“, in: Garin Dowd, Lesley Stevenson, Jeremy Strong (Hg.): *Genre matters. Essays in Theory and Criticism*, Bristol: Intellect 2006, S. 41-54, hier S. 45f.

¹⁷Siehe z.B. Wheeler Winston Dixon: *Film Genre 2000*. New Critical Essays, New York: State Univ. of NY Pr. 2000.

¹⁸Vgl. Neale, *Genre and Hollywood*, S. 9.

¹⁹Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 216-219.

sagen abgesteckt, da hier die grundsätzlichen Charakteristiken, wie Orte, Figuren, Sets oder Musik festgelegt werden. So kann beispielsweise ein Waldspaziergang in der Nacht im Horrorfilm gefährlich sein, in einer Romantic Comedy hingegen romantisch wirken. Der zweite Teil beschäftigt sich im Gegensatz dazu mit der Satzlehre, also der richtigen Anordnung der Elemente. Hierbei werden die verschiedenen variablen Elemente in Beziehung gesetzt. Gleich wie bei einem Satz, kann ein Film unlogisch wirken, wenn gewisse Teile nicht am vorgesehenen beziehungsweise bekannten Punkt platziert werden. Somit kann durch den semantischen Teil ein großer Filmkorpus integriert werden. Durch den syntaktischen Part können wiederum die bedeutungsgebenden Strukturen für das Genre erfasst werden.²⁰

In Verbindung mit den zwei Bereichen nennt Altman zwei Möglichkeiten zur Entwicklung eines Genres beziehungsweise deren Unterkategorie. Zum Einen kann eine Weiterentwicklung von einem ziemlich fixen Set von semantischen Strukturen und Elementen stattfinden. Dabei werden auf der syntaktischen Ebene die Versuche durchgeführt. Beispielsweise wurde im Musical zuerst die Musik zur Vermittlung von Trauer über einen Tod verwendet. Später blieben zwar Handlungsort, Charaktere etc. gleich, die Musik sollte nun aber freudige Gefühle ausdrücken. Zum Anderen kann die bedeutungsgebende Struktur gleich bleiben, die semantischen Elemente werden aber ausgetauscht. Dadurch entstehen oft neue Subgenres, wie etwa wenn ein „Western“ nun im Weltall oder Italien stattfindet.²¹

15 Jahre später brachte Altman eine Überarbeitung seines vieldiskutierten Ansatzes heraus, den sogenannten *semantic/syntactic and pragmatic approach*. Durch die Erweiterung sollte nun auch der Faktor, dass die Zuseher kein homogenes Verständnis der einzelnen Genres besitzen, eingebunden werden. Das Pragmatische konzentriert sich hierbei auf den *use factor*. Da eben bei der Kommunikation so viele unterschiedliche Levels durchlaufen werden und die einzelnen semantischen und syntaktischen Elemente viele unterschiedliche Funktionen besitzen, gibt es nicht wirklich eine klare, lineare Kommunikation. Erst durch Hinzufügen des *use factors*, wie beispielsweise kulturelle Charakteristika oder Eigenheiten, können die Ungereimtheiten aus dem Weg geschafft werden. Außerdem kann dadurch auch Bezug auf verschiedene historische Phasen genommen werden.²²

²⁰Vgl. ebd. S. 219f.

²¹Vgl. ebd. S. 221f.

²²Vgl. ebd. S. 210-215.

Diesen kurzen Einblick in Altmans These habe ich gewählt, da sie trotz verschiedener Unklarheiten hilfreich für meine Arbeit ist. Ein großes Problem in der These liegt darin, dass unbeachtet bleibt, wie man den Ansatz genau benutzen soll. Es ist wie ein Rezept, dass zwar eine Zutatenliste enthält, die Schritt-für-Schritt-Anleitung jedoch weggelassen wurde. Besonders im pragmatischen Bereich lässt er den Leser ziemlich im Unklaren. Vorteile bringt die Methode erstens in Bezug auf die Entwicklung von Subgenres und die damit verbundene Einsicht, wie die Entstehung vor sich geht. Zweitens bindet der pragmatische Teil auch den Einfluss von unterschiedlichen Kultur- und Sehergruppen mit ein. Somit wird deutlich, dass man mit großer Wahrscheinlichkeit nicht global gesehen das Gleiche unter den verschiedenen Genrebezeichnungen versteht.²³ Das kann somit ein wichtiger Punkt für meine Arbeit sein, da sich die USA und Norwegen sowohl kulturell als auch historisch teilweise stark unterscheiden.

²³Vgl. Andrew Tudor: „Genre“, in: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader, Austin: Univ. of Texas Pr. u.a. 1986, S. 3-10. hier S. 8f.

2.2. Horror

Wie schwer definierbar und eingrenzbar ein einzelnes Genre sein kann, wird bei der Beschäftigung mit dem Genre Horror erkennbar. Kaum ein anderes Genre ist so umfassend und so komplex wie der Horror. Für die große Vielfalt innerhalb der Genregrenzen gibt es einige Gründe.

Erstens basiert das Genre auf einer Unmenge thematisch breitgefächelter, literarischer Werke, Legenden, Geschichten o.ä., die auch oft mit der Kultur des Herkunftslandes zusammenhängen.²⁴ Viele der Werke liefen unter Bezeichnungen wie *gothic* oder *fantastic*, da die Kategorisierungsmöglichkeit „Horror“ zum ersten Mal in Verbindung mit Edgar Allan Poe im 19. Jahrhundert verwendet wurde.²⁵ Zweitens versuchte man, rasch nach der Geburt des Films, das Schauderhafte mit dem neuen Medium zu verknüpfen. So tauchten in den Filmen von Georges Méliès unterschiedlichste fantastische Gestalten auf. Beispielsweise in *Le manoir du diable* (*The Devil's Manor*, Georges Méliès 1896) wird der erste Vampir auf die Leinwand gebracht.²⁶

Drittens umfasst das Genre Horror eine Vielzahl von Subgenres, Zyklen, Hybride, spezielle Stile von verschiedenen Filmstudios und unterschiedliche nationale Abwandlungen. Das Ausmaß ist möglich, da das Genre die Fähigkeit und Möglichkeit besitzt, sich immer wieder neuen Trends und gesellschaftlichen Umbrüchen anzupassen. Andere Genres wie Western, die die Fähigkeit, neue Strukturen und Trends mit einzubeziehen, nicht vorweisen konnten, wurden nicht mehr produziert. Dem Horrorgenre wurde hingegen einfach die neue Abwandlung oder Idee in Form eines neuen Zyklus oder Subgenres hinzugefügt. Ermöglicht wird die immerwährende Anpassung durch den zentralen Punkt des Genres, nämlich die Angst. Dadurch können einerseits neue gesellschaftliche Veränderungen oder „Feinde“ aus der Wirklichkeit integriert werden. Andererseits kann auf typische Phobien und Ängste, wie beispielsweise Platzangst, immer wieder eingegangen werden. Die Entwicklungen in der Welt, wie das Ausbrechen von neuen Kriegen, bieten immer wieder neue Inspirationsquellen, wodurch die Vielfältigkeit des Horrorgenres immer weiter wachsen kann.²⁷ Es gibt jedoch eine Grundstruktur, welche alle Subgenres, Hybride o.ä. ge-

²⁴Vgl. Brigid Cherry: *Horror*, London: Routledge 2009, S. 2.

²⁵Vgl. Gina Wisker: *Horror fiction. An Introduction*, New York: Continuum 2005, S. 39.

²⁶Vgl. Wheeler Winston Dixon: *A History of Horror*, New York: Rutgers Univ. Pr. 2010, S. 3f.

²⁷Vgl. ebd. S. 3-12.

meinsam haben. Dabei herrscht eine Bedrohung der vorherrschenden Welt und derer Systeme durch eine Art von Monster vor.²⁸

Viertens steht die Vielfalt des Horrors in einer Wechselwirkung mit der Popularität. Durch die große Variation ist das Genre für viele unterschiedliche Publikumsgruppen zugänglich. Durch die große Menge der etwaigen Zuseher gibt es die Hoffnung auf einen großen, unerwarteten Box-Office-Schlager, wie zum Beispiel *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez 1999) mit einem Box-Office-Gewinn von über \$ 300 Mio. weltweit. Das trägt dazu bei, dass sich alle, von einzelnen Filmmachern über kleine Studios bis hin zu Hollywood, mit dem Genre zu unterschiedlichen Zeiten beschäftigten. Um die Fans bei Laune zu halten, wagt man sich auch immer wieder an die Grenzen heran, versucht sie auszuweiten beziehungsweise zu überschreiten. Ein Beispiel ist etwa das Experiment noch mehr Gewalt visuell darzustellen, wie etwa in *Hostel* (Eli Roth 2005).²⁹

Trotz der großen Bandbreite und der großen Anziehungskraft auf das Publikum, gab es jedoch auch hier immer wieder Phasen in denen verhältnismäßig wenige Filme, wie in den 40ern, produziert wurden. Außerdem gab es über gewisse Zeitabschnitte zumindest einige Teilbereiche des Genres, die stark von verschiedenen Institutionen, wie etwa von der Kirche oder dem Staat, kritisiert und/oder zensuriert wurden. Ein Beispiel dafür sind die sogenannten „Video Nasties“³⁰, von denen viele in den 80ern in Großbritannien auf einer Verbotliste landeten. Viele Filme davon wurden Jahrzehnte später mit einigen Cuts veröffentlicht. Vereinzelt wurden sogar, wie *I Spit on Your Grave* (Steven R. Monroe 2010), in einer neu produzierten Version herausgegeben.³¹

Von solchen Teilbereichen abgesehen, stieg ab den 70ern nicht nur die Popularität des Horrorgenres stetig, sondern auch das Interesse auf der wissenschaftlichen Seite.³² Seither befassen sich Theoretiker und Kritiker mit den verschiedensten Elementen des Horrors.

²⁸Vgl. Robin Wood: „The American Nightmare: Horror in the 70s“, in: Mark Jancovich (Hg.): *Horror. The film reader*, London: Routledge 2002, S. 25-32, hier S. 31.

²⁹Vgl. Cherry: *Horror*, S. 4-10.

³⁰Dabei handelt es sich um Filme mit äußerst blutigem und schockierendem Material, welche vor allem auf Videokassetten veröffentlicht wurden.

Vgl. Jancovich: „General Introduction“, S. 1-20, hier S. 5f.

³¹Vgl. Phelim O'Neill: „The Evil Dead, The Living Dead and the dead wrong. New DVD celebrates the 80s heyday of video nasties - a genre that didn't quite corrupt the nation's youth ... or its dogs“, in: *The Guardian*, Sonntag 16. Oktober 2010, URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2010/oct/16/video-nasties-list-bfi> (27.3.2012).

³²Vgl. Gerald C. Wood: „Horror Film“, in: Wes D. Gehring (Hg.): *Handbook of American Film Genres*, S. 211-228, hier S. 217.

Neben oft gestellten Genrefragen, wie zum Beispiel nach der Herkunft, behandeln einige etwa die Rolle der Frau im Horrorfilm.³³

Einige setzten sich beispielsweise mit dem Zusammenhang zwischen Horrorfilm und Realität auseinander.³⁴ Im Folgenden werde ich kurz Andrew Tudors Ansatz „Security and Paranoia“ behandeln, da er ein Beispiel dafür ist, wie man den Wandel der Gesellschaft mit dem Horrorgenre in Verbindung setzen kann. In den *Secure Horror* Filmen waren erstens die Protagonisten immer von einem Happy End überzeugt, auch wenn sie etwa als wahnsinnige Wissenschaftler das Böse selbst kreiert hatten. Zweitens kam die große Gefahr von außerhalb. Das konnten sowohl durch Menschenhand erschaffene Monster wie auch „natürliche“ Gestalten wie Vampire oder Werwölfe sein. Drittens werden die Monster immer am Ende überwältigt und vernichtet, wodurch die ursprüngliche Ordnung wieder hergestellt wird. Viertens ist die vorhandene soziale Ordnung äußerst stabil in der Welt verankert. Die herrschenden Führungskräfte und Autoritäten sind noch sehr beständig und vertrauenswürdig und spielen meist eine wichtige Rolle, um die monströse Gefahr zu bekämpfen, so wie die Bevölkerung zu beschützen. Außerdem herrschen noch klare Trennungen in der sozialen Welt vor. So findet sich zum Beispiel immer eine genaue Trennung zwischen Zentrum und Peripherie, welche beide durch verschiedene Personen oder Institutionen repräsentiert werden.³⁵

Den völligen Gegensatz dazu bildet die andere Kategorie, der *Paranoid Horror*. Hier ist der Ursprung der Gefahr meist innerhalb der Gesellschaft lokalisierbar. Es kann sich dabei zum Beispiel um Zombies handeln, die durch eine Seuche entstanden sind oder um einen menschlichen Serienkiller, dem man das Böse äußerlich nicht ansieht. Dadurch kann man grundsätzlich keiner anderen Person mehr trauen. Außerdem haben die öffentlichen Institutionen ihre beschützende Funktion eingebüßt, wodurch die Opfer meistens auf sich alleine gestellt sind. Somit steht maximal eine kleine Gruppe der Gefahr gegenüber und führt einen aussichtslosen Kampf, den meist nur eine Person überlebt. Im Gegensatz dazu wird

³³Siehe z.B. Carol J. Clover: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the modern Horror Film*, London: Princeton Univ. Pr. 1992.

³⁴ Siehe z.B. Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge 1990. oder Wisker: *Horror fiction*.

³⁵Vgl. Andrew Tudor: „Unruly Bodies, Unquiet Minds“, in: *Body & Society*, Vol. 1, No. 1, März 1995, S. 25-41, hier S. 34ff.

das Böse selten vollkommen ausgelöscht. Somit sind die Ambitionen der kleinen Gruppe meist aussichtslos.³⁶

Tudor verbindet die zwei Arten nun mit der historischen Entwicklung des Genres und der Gesellschaft. *Secure Horror* Filme entstanden vor allem bis in die 50er. Danach kam es zu zahlreichen Veränderungen in der Gesellschaft, die seiner Meinung nach ebenfalls den *Paranoid Horror* Film ermöglichten und einführten. Der Übergang, in die von den meisten als postmoderne Ära bezeichnete Zeit, ist gezeichnet von verschiedensten Gefahren, wie chemischer Kriegsführung, dem Vietnamkrieg oder neuen Erkrankungen wie Aids. Dadurch wurden in der Realität ebenfalls die Institutionen in Frage gestellt und stark angezweifelt. Außerdem kam es zu einem Umsturz der traditionellen Gesellschaftsstruktur. So veränderte sich zum Beispiel die Familienstruktur durch den Anstieg von Scheidungen und dem Loslösen von dem fixen Mann-Frau-Kind-Bild. Die genannten Umbrüche und die Ängste vor der Veränderung führen zur neuen Variante des Horrors, dem *Paranoid Horror*.³⁷

Eine wichtige Frage stellt sich in Bezug aller Ansätze, die sich mit dem Verhältnis von Realität und Fiktion auseinandersetzen. Wenn sie sich nun in Beziehung zu den aktuellen Geschehnissen und Verhältnissen in der sozialen Welt verändern, wie kulturabhängig sind die Anpassungen dann? Speziell im Zeitalter der Globalisierung ist es nachvollziehbar, dass in dem Bereich viele Entwicklungen in den verschiedenen Kulturen zeitgleich vor sich gehen oder voneinander beeinflusst werden. Da auch im Filmbereich Amerika mit Hollywood einen zentralen Punkt der Industrie bildet, haben die Veränderungen großen Einfluss auf die anderen Staaten und Kontinente. Trotzdem können die Einflüsse nicht einfach über alle anderen Kulturen hinüber gestülpt und alles andere darunter begraben werden. Es ist von vielen Faktoren abhängig, wie zum Beispiel der Geschichte, wann, was und wie viel davon integriert und adaptiert wird. Wie unterschiedlich sich dennoch die Filmgeschichte in einem Land im Gegensatz zu etwa Hollywood entwickeln kann, wird später im norwegischen Teil ersichtlich werden.

³⁶Vgl. ebd. S. 36f.

³⁷Vgl. ebd. 35-41.

Zuerst sollen kurz die wichtigsten Entwicklungsschritte des Horrorgenres im Allgemeinen erwähnt werden.

Die ersten Schockelemente fand man, wie bereits erwähnt, in den Werken von Méliès. Mit dem deutschen Expressionismus startet das Genre dann endgültig mit Filmen wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) oder *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, 1922).³⁸ In den 30ern entstanden im Schatten der Depression in Hollywood Produktionen, welche die Krise widerspiegeln. Ein Beispiel dafür lieferte die Frankenstein-Reihe. Hier wurde versucht, die traditionellen Werte, wie etwa die Familie, vor neuen Einflüssen zu beschützen.³⁹

In den 40ern begann man sich aufgrund der sozialen und politischen Situationen langsam inhaltlich mehr auf die damalige Zeit zu fokussieren. Der steigende Gegenwartsbezug setzte sich in den 50ern in Werken wie *The Thing from Another World* (Christan Nyby 1951) fort.⁴⁰ Des Weiteren entstanden viele Filme, in denen die Gefahr von Außerirdischen oder Tieren ausging, wie beispielsweise in *Tarantula* (Jack Arnold 1955). Zu dieser Zeit kann auch das erste Mal eine vermehrte Anziehung und Konzentration auf das Teenie-Publikum erkannt werden. Die unbekannte Macht von außerhalb kann mit den Ängsten in Bezug des Kalten Krieges gesehen werden.⁴¹ Außerdem entstand die erste unabhängige Filmproduktionsfirma *American International Pictures (AIP)*, welche sich der neuen Publikumsgruppe Teenager mit Filmen wie *I was a Teenage Werewolf* (Gene Fowler Jr. 1957) widmete.⁴²

Danach trat in den 60ern eine radikale Wende ein. Die Veröffentlichung von *Psycho* (Alfred Hitchcock 1960) öffnete die Tür in eine neue Welt, welche viel brutaler und grafischer war als je zuvor. Die neue Variante führte eine große Transformation mit sich.⁴³ Die Handlungsschauplätze wurden immer mehr in die damalige amerikanische Gesellschaft und deren vier Wände transportiert. Die neue Art des Horrorfilms fand auch rasch Anklang bei anderen Regisseuren. Einige Jahre später erhöhte George A. Romero mit *The Night of the Living Dead* (1968) den Level der Gewalt im Mainstream noch weiter. Außerdem konnte nun das alptraumhafte überall stattfinden. Der Trend zur Gewaltvermehrung kann mit dem

³⁸Vgl. Jancovich: „General Introduction“, S. 1-20, hier S. 3.

³⁹Vgl. Wood: „Horror Film“, S. 213.

⁴⁰Vgl. ebd. S. 215f.

⁴¹Vgl. Jancovich: „General Introduction“, S. 1-20, hier S. 4.

⁴²Vgl. Dixon: *A History of Horror*, S. 77.

⁴³Vgl. ebd. S. 75.

Vietnamkrieg und der damit verbundenen, stark visuellen Berichterstattung im Fernsehen in Beziehung gestellt werden. Im Vergleich zu der Grausamkeit, die man dort sah, wirkten Filme über Frankenstein oder Dracula völlig harmlos.⁴⁴

Der Tod des Studiosystems in Hollywood trug in den 70ern zu dem Florieren der Subgenre-Maschinerie bei. Bereits ein Jahrzehnt zuvor gab der Splatter-Pionier Gordon Lewis mit seinen Werken den Startschuss für eine Entwicklung ab, durch die er eine Unmenge an Schmerzen und Leid auf die Kinoleinwand brachte. Mit Filmen wie *The Wizard of Gore* (Gordon Lewis, 1970) versuchten die Zuseher teilweise aus der realen Welt zu entfliehen.⁴⁵ Außerdem begann der Siegeszug des Slasher Films mit der Veröffentlichung von *Halloween* (1978) von John Carpenter. Hier wurde der Zuseher durch POVs in die Lage des stalkenden Serienkillers versetzt. Das wurde zu einer typischen Charakteristik des Subgenres.⁴⁶ Zusätzlich waren durch *Halloween* nun auch die Vorstädte nicht mehr vor Monstern sicher.

Eine weitere Tendenz in diesem Jahrzehnt war die Konfrontation von der konservativen, traditionellen Altersgruppe und der jungen Generation, wie in *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper 1974). Eine Abwandlung davon bildet *The Hills have Eyes* (Wes Craven 1977), wo der Gegensatz durch die primitive versus zivilisierte Familie eingefügt wird. Die enorme Popularität zu jener Zeit führte dazu, dass das Horrorgenre zusätzlich von großen Produktionsfirmen ernster gehandhabt wurde. Ein Beispiel dafür ist *Der Exorzist* (William Friedkin 1973), welcher von *Warner Bros.* veröffentlicht wurde.⁴⁷

In den 80ern wurde einerseits der *Body Horror*⁴⁸ fortgesetzt und andererseits begann man wieder bestimmte Charakteristiken aus anderen Genres zu intrigieren. Wie schon drei Jahrzehnte zuvor orientierte man sich an dem Science-Fiction Genre. Außerdem bediente man sich am Genre der Komödien. Daraus entstanden Comedy Horror Werke wie *Fright Night*

⁴⁴Vgl. ebd. S. 117-122.

⁴⁵Vgl. ebd. S. 123ff.

⁴⁶Vgl. Jancovich: „General Introduction“, S. 1-20, hier S. 5.

⁴⁷Vgl. Joseph Maddrey: *Nightmares in red, white and blue. The evolution of the American horror film*, Jefferson: McFarland & Co 2004, S. 52-55.

⁴⁸Nach der Definition von Brigid Cherry: „Films that explore abjection and disgusts of the human body, often involving mutation, disease, or aberrant and fetishistic behavior.“ Dazu können etwa Splatter wie auch Gore-Filme gezählt werden. Cherry: *Horror*, S. 6.

(Tom Holland 1985) Zusätzlich bahnten sich die bereits erwähnten „Video Nasties“ ihren Weg auf den Videomarkt.⁴⁹

Das folgende Jahrzehnt begann mit Big-Budget-Filmen wie etwa *Silent of the Lambs* (Jonathan Demme 1991). Außerdem besann man sich wieder etwas seiner Wurzeln und produzierte Filme mit bekannten Protagonisten, wie *Dracula* oder *Frankenstein*. Ein paar Jahre später tauchte das Horrorgenre in TV-Serien für Teenies auf, wie in *Buffy the Vampire Slayer* (Jose Whedon 1997 – 2003). 1996 belebte *Scream* (Wes Craven 1996) den Teen Slasher wieder. Die Serie war durch die Kombination von typischen Horrorelementen, das Spiel mit Regeln und Mustern aus der Vergangenheit und einer Portion Komik sehr erfolgreich.

Kurz vor dem Millennium erblickt ein neues Subgenre durch die Veröffentlichung von *The Blair Witch Project* die Welt.⁵⁰ Hier bewegte man sich wieder mehr weg vom *Body Horror* in Richtung eines angedeuteten, imaginativen Horrors. Hier spielt man mit der Angst des Verfolgt-Werdens, ohne dass jemand schlussendlich ersichtlich ist. Es gibt zwei Gründe, welche einen großen Beitrag für die Entwicklung hin zu einem wieder mehr imaginativen Horror leisteten. Diese Art von Horror war auch wieder offener für eine größere Zusehergruppe. Erstens eröffnet die DVD eine größere Zugänglichkeit zu den Werken, besonders da dadurch bald Filme online zur Verfügung stehen. Zweitens spielte die neue digitale Produktionstechnik eine noch wichtigere Rolle. Dadurch ist es nun erschwingbar, mit einer kleinen Digitalkamera durch den Wald zu laufen und einen Box-Office-Hit zu drehen.⁵¹ Das Jahr 1999 führte mit seiner Angst vor dem Millennium zu einer anderen wichtigen Entwicklung. Dadurch wurde das Horrorgenre in Westeuropa, nach teilweisen Jahrzehnten ohne zugehörige Genrefilme wie in Frankreich, quasi wieder zum Leben erweckt.⁵²

Im neuen Jahrtausend gab es im Horrorgenre in Amerika mehrere Tendenzen. Erstens tauchten bekannte Slasher-Charaktere, wie Freddy Krüger oder Michael Meyers, wieder auf. Zweitens wurden von vielen Filmen Remakes angefertigt. So betraten Slasher, wie *The Texas Chainsaw Massacre* (Marcus Nispel 2003) oder „Video Nasties“, in neuer Gestalt wieder die Bildfläche. Außerdem wurden amerikanische Remakes von ausländischen Hits, wie etwa *The Ring* (Gore Verbinski 2002) angefertigt. Drittens wurden Untote, so-

⁴⁹Vgl. Jancovich: „General Introduction“, S. 1-20, hier S. 5f.

⁵⁰Vgl. ebd. S. 6f.

⁵¹Vgl. Dixon: *A History of Horror*, S. 172.

⁵²Vgl. Axelle Carolyn: *It Lives Again! Horror Movies in the New Millenium*, Surbiton: Telos 2008, S. 30.

wohl Zombies wie auch Vampire äußerst populär und wurden auch in anderen Genres verwendet. Beispiele für Vampire sind Serien wie *Underworld* (Len Wiseman 2003)⁵³ sowie ihr Einfluss außerhalb des Genres in Filmen wie *Twilight* (Catherine Hardwicke 2008) oder Serien wie *True Blood* (Alan Ball 2008-). Viertens entstand mit der Serie *Saw* (James Wan 2004)⁵⁴ eine neue Stufe der grafischen Quälerei auf der Ebene des Mainstreams.⁵⁵ Diese Form des *Torture Porn*⁵⁶ wurde in anderen Filmen wie *Hostel* (Eli Roth 2005) weitergeführt und teilweise noch gewalttätiger.⁵⁷ Die Entwicklung zu starken grafischen Filmen kann auch mit Geschehnissen in der realen Welt verbunden werden, nämlich mit dem 9/11 und den darauf folgenden Kriegen. Die Angst und Unsicherheit, was geschehen könnte, war zurück. Die starke Gewalt in Filmen konnte erstens die Angst aus den Köpfen verbildlichen, da die Berichterstattungen stark zensuriert wurden. Zweitens konnte es zu einem gewissen Grad beruhigend sein, dass es den Filmfiguren noch schlimmer erging.⁵⁸

2.3. Neues aus dem Land des Grauens

Wie erwähnt wurde, umfasst die Gruppe Horror eine große Vielzahl von verschiedenen Untergruppen und Varianten. Deshalb kann im Folgenden nur auf die Subgenres eingegangen werden, die später in der Arbeit von Relevanz sein werden. Einige davon haben ihre Wurzeln schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts und andere wiederum sind neue Entwicklungen, die vorher in dieser Art und Weise nicht möglich gewesen wären. Des Weiteren besteht die Problematik der Abgrenzung auch auf der Ebene der Subgenres fort. Hierbei können die einzelnen Subgenres ineinander verschwimmen oder miteinander kombiniert werden. Es kann aber auch bewusst eine Hybridisierung von verschiedenen Genres stattfinden. Es wird noch früh genug ersichtlich werden, wie so ein Film auf den ersten Blick klar aber doch komplex sein kann. Auf der Landkarte der Horrorsubgenres findet man von „je mehr Blut und Grausamkeit desto besser“ über „nervenaufreibendes Warten“ bis hin zu

⁵³Die weiteren Teile sind: *Underworld: Evolution* (Len Wiseman 2006), *Underworld: Rise of the Lycans* (Patrick Tatopoulos 2009), *Underworld: Awakening* (Måns Mårild, Björn Stein 2012).

⁵⁴Die weiteren Filme in der Serie sind: *Saw II* (Darren Lynn Bousman 2005), *Saw III* (Darren Lynn Bousman 2006), *Saw IV* (Darren Lynn Bousman 2007), *Saw V* (David Hackl 2008), *Saw VI* (Kevin Greutert 2009), *Saw 3D* (Kevin Greutert 2010).

⁵⁵Vgl. Carolyn: *It Lives Again!*, S. 32-118.

⁵⁶Dabei handelt es sich um eine gewaltige Variante des Gorefilmes, in dem die Folterung ein wichtiger Bestandteil der Handlung ist.

Vgl. David Edelstein: „Now Playing at Your Local Mutliplex: Torture Porn. Why has America gone nuts for Blood, guts, and sadism?“, in: New York Movies, 28.1.2006, URL:

<http://nymag.com/movies/features/15622/> (27.3.2012).

⁵⁷Vgl. ebd.

⁵⁸Vgl. Carolyn: *It Lives Again!*, S. 58-79.

den verschiedenen Mischformen alles. Dies ist eine Voraussetzung, warum das Fanspektrum so viele unterschiedliche Menschen umfassen kann.

Im Folgenden werde ich nun die vier Subgenres behandeln, die später für die Analyse der norwegischen Filme benötigt werden. Dabei werde ich einen groben Überblick über die Geschichte geben und wichtige Veränderungen aufzeigen. Außerdem werde ich erwähnen, wenn Neuerungen in Verbindung mit wichtigen gesellschaftlichen Ereignissen oder Umstrukturierungen gesetzt werden können.

1.3.1 Die lebenden Toten bekommen Hunger

Da der Teen Slasher sehr eng mit dem Teenfilm verknüpft ist, kann der Teen Slasher als ein Subgenre von sowohl dem Horrorfilm als auch dem Teenfilm angesehen werden. Deshalb werde ich zuerst kurz auf die Entstehung des Teengenres eingehen. Im Gegensatz zu den anderen Filmgenres wird der Teenfilm nicht nur durch das Produkt, den Film, sondern auch durch die Zielgruppe definiert. So sollten idealerweise nicht nur Jugendliche mit aktuellen Problemen im Film zentral sein, sondern auch die zur Zeit und Ort passenden Teenies im Kinosaal sitzen.⁵⁹ Somit sind die Filme auf einen sehr begrenzten Publikumsmarkt zugeschnitten. Jugendliche und ihre Pubertät wurden schon recht früh in Filmhandlungen eingebaut. Beispielsweise waren in den 20ern sogenannte *Flapper* Filme populär, in denen aktuell soziale Probleme behandelt wurden. So drehen sich Filme wie *The Wild Party* (Dorothy Arzner 1929) um moderne Mädchen in der Pubertät, die gegen die gesellschaftlichen Regeln rebellieren und sich teilweise eher wie Jungs verhalten.⁶⁰

In den 50ern erblickte der *Teenfilm*⁶¹ wirklich das Licht der Kinoleinwand, da Jugendliche aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen zu einer ernstgenommenen Zielgruppe wurden. Der Zweite Weltkrieg hinterließ auch Spuren bei den Jugendlichen. Sie waren mehr unterwegs, rebellierten, zum Beispiel mit Rock & Roll Musik, und hatten durch Autos besseren Zugang zu Kinos. Hollywood reagierte auf die Veränderungen. So entstanden *The Wild One* (Laslo Benedek 1953) und *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray 1955), sogenannte

⁵⁹Vgl. Catherin Driscoll: *Teen Film. A Critical Introduction*, Oxford: Berg 2011, S. 3.

⁶⁰Vgl. Ebda. 20ff.

⁶¹Über die Geburtsstunde des Genres gibt es auf der wissenschaftlichen Seite eine stark geteilte Meinung zwischen 50er und 80er Jahre. Einen Einblick in die Debatte bietet z.B. Driscoll in dem oben genannten Buch *Teen Film*.

*Juvenile Delinquency*⁶², kurz *J.D.* Filme. Den endgültigen Startschuss für das Genre bildete *I was a Teenage Werewolf*, der mit dem Inhalt direkt an pubertierende Jugendliche gerichtet war. Hier wurden einerseits alltägliche Ängste, Unsicherheit und Lüste behandelt. Andererseits wurde mehr als klar dargestellt, dass man sich als Pubertierender wie ein Monster beziehungsweise Aussätziger zwischen Kind und Erwachsenem fühlt und zu keiner der beiden Gruppen gehört. Gleichzeitig setzt der Film den Beginn für den Teen Horrorfilm.⁶³

17 Jahre nach dem ersten Teen Horrorfilm kamen zwei Filme heraus, die den Weg für den Teen Slasher ebneten. Durch Impulse von *Texas Chainsaw Massacre* und dem kanadische Film *Black Christmas* (Bob Clark 1974) entstand das erfolgreichste Subgenre sowohl des Teenfilms wie auch des Horrorfilms. Es war sowohl auf finanzielle Sicht wie auch beim Publikum äußerst erfolgreich. *Texas Chainsaw Massacre* dehnte die Grenzen des Horrorfilms und enthielt einige Elemente, die später typisch für den Slasher wurden.⁶⁴ Beispielsweise kann Sally als erstes Final Girl angesehen werden, also die weibliche Hauptperson die den Angriff des Mörders oft als Einzige überlebt.⁶⁵ Fast gleichzeitig erschien ein kanadischer Film, der für den amerikanischen Markt gemacht wurde. So wie *Texas Chainsaw Massacre*⁶⁶ war *Black Christmas* weit von einem Blockbuster-Hit entfernt, dennoch war seine Kombination aus verschiedenen Elementen unterschiedlicher Genre eine wichtige Erneuerung. Es war der erste Film, der sich unter anderem um eine weibliche pubertierende Figur drehte. Das Werk beinhaltet auch soziale Probleme, da eines der Mädchen eine Abtreibung begonnen hat. Es wurde versucht, dass sich die junge Zielgruppe in den Figuren wiedererkennt. *Black Christmas* lieferte schlussendlich ein neues Gerüst, an welchem sich andere Regisseure bemächtigen konnten.⁶⁷

⁶²Dabei handelt es sich um ein Subgenre, in dem Jugendliche sich ausleben und rebellieren, später aber dann mit den Konsequenzen fertig werden müssen.

Vgl. Sascha Westphal, Christina Lukas: *Die Scream-Trilogie...und die Geschichte des Teen-Horrorfilms*, München: Heyne 2000, S. 281.

⁶³Vgl. ebd. S. 270-292.

⁶⁴Vgl. Timothy Shary: *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, Austin: Univ. of Texas Press 2002, S. 137ff.

⁶⁵Vgl. Westphal, Lukas: *Die Scream-Trilogie...*, S. 19f.

⁶⁶*Texas Chainsaw Massacre* war bei der Veröffentlichung 1974 nicht wirklich erfolgreich. Der Film wurde erst nach dem Teen Slasher Boom und dem Re-release in 1981 zu einem Hit.

Vgl. Richard Nowell: *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, London: The Continuum Int. Pub. Group 2011, S. 59f.

⁶⁷Vgl. ebd. S. 58-84.

1978 nahm *Halloween* das neue Handlungsgerüst von *Black Christmas* in Anspruch und wurde zu einem großen finanziellen Erfolg. Damit war das Subgenre Teen Slasher endgültig geboren und die verbundene Hoffnung auf einen großen Gewinn führte zu einem Boom des Subgenres.⁶⁸ 1981 waren 60% der amerikanischen Veröffentlichungen Slasherfilme und ein Großteil davon drehte sich um Teenies. Das Grundgerüst der Handlung der Teenie Slasher besteht aus einem Mörder, der meist eine Gruppe von Teenies stalkt und sie einem nach dem anderen, oft mit Hilfe einer Klingen-Waffe, ermordet. Oft ist sich aber nur das schon erwähnte Final Girl über die gefährliche Lage bewusst und versucht den Killer aktiv zu bekämpfen.⁶⁹ Die Übergriffe durch den Killer finden entweder in der gewohnten Umgebung der Jugendlichen statt oder die Teenies begeben sich zum Beispiel aufgrund eines Urlaubsausfluges in den Lebensraum des Mörders. Zwei Jahre nach *Halloween* erschien *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham 1980) und brachte einen neuen Gewaltlevel in den Mainstreamfilm.⁷⁰ Aufgrund des großen Erfolgs und der Kontinuität in Nachfrage wie auch Angebot, bezeichnet Vera Dika die Jahre 1978 bis 1981 als Blütezeit dieser Art von Filmen.⁷¹

1984 gab es dann einen Beweis, dass das Teen Slasher Subgenre doch nicht so starr ist, wie oft vermutet wird. In *Nightmare on Elmstreet* (Wes Craven 1984) werden die *Teenager* in ihren Träumen heimgesucht. Weiters lösen sie die Übergriffe nicht durch eine Handlung selbst aus, sondern werden zu Opfern der Entscheidungen der Eltern, die den Killer Freddy gemeinsam verbrannt haben.⁷² Der Film ist außerdem ein guter Beweis für die Uneinigkeit bei der Einteilung von Filmen in Genre. Oft wird er als einer der wichtigsten Teen Slasher genannt. Dem Werk wird jedoch auch teilweise die Zugehörigkeit zum Subgenre untersagt, da Freddy im Gegensatz zu den anderen Mördern nicht wie ein Mensch zu töten ist und die Jugendlichen eben meist in der Traumwelt heimsucht.⁷³ *Nightmare on Elmstreet* bildet gemeinsam mit *Halloween* und *Friday the 13th* die drei großen Vertreter der sogenannten

⁶⁸Vgl. ebd. S. 79-82.

⁶⁹ Vgl. Shary: *Generation Multiplex*, S. 137- 147.

⁷⁰Vgl. Westphal / Lukas: *Die Scream-Trilogie...*, S. 305, 354f.

⁷¹Vgl. Vera Dika: „The Stalker Film, 1978-1981“, in Gregory A. Waller (Hg.): *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana: Univ. of Illinois Press 1987.

Sie benutzt den Begriff des „Stalker Films“ im Gegensatz zu Slasher. Ihre verwendeten Charakteristiken sind aber grundsätzlich gleich, wie jene die meist für den Slasher Film hervorgehoben werden. Genauere Informationen findet man dazu im erwähnten Artikel oder in ihrem Buch. *Games of Terror: "Halloween", "Friday the Thirteenth" and the Films of the Stalker Cycle*, London: Rutherford 190.

⁷²Vgl. Westphal, Lukas: *Die Scream-Trilogie...*, S. 366ff.

⁷³Vgl. Kent Byron Armstrong: *Slasher films. An international Filmography, 1960 through 2001*, Jefferson: Mc Farland 2003, S. 8.

Sequel-Mania, welche schon fast zu einem Merkmal des Teen Slashers geworden ist. Eine Vielzahl von Teen Slashern hatte mindestens drei Teile.⁷⁴ So gab es von 1980 bis 1999 nur 50 Teen Slasher die keine Sequels hatten. Der Großteil entstand hierbei in den 80ern, also bevor das Interesse am Subgenre abnahm. Danach gab es hauptsächlich weitere Teile von bereits bestehenden Franchises.⁷⁵

Nachdem es einige Jahre ruhig um das Subgenre geworden war, richtete Wes Craven mit *Scream* 1996 wieder das Spotlight zurück auf den Teen Slasher. Er ist gleichzeitig traditionell wie auch innovativ. Auf der einen Seite hält er sich an die Regeln des Subgenres. Andererseits hinterfragt er auch jene Regeln und entwickelt das Subgenre weiter. Beispielsweise ist der Film selbstreflexiv, da die Figuren sich mit Slasherfilmen auskennen.⁷⁶ Es werden sogar immer wieder Regeln erwähnt, an die man sich halten sollte, damit man nicht stirbt. Leider berücksichtigt kaum jemand die bekannten Richtlinien, da sie sich ja nach ihrer Vorstellung nicht in einem Teen Slasher befinden. Außerdem erfährt die Persönlichkeit des Serienkillers eine Veränderung.⁷⁷ Im folgenden Jahr folgte bereits die Fortsetzung, die sich unter anderem kritisch mit den Slasher Sequels auseinandersetzt. Im gleichen Jahr startete dann ein anderer Teen Slasher Serie, *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie 1997).⁷⁸

Nach dem Millennium setzte der Teen Slasher seinen Siegeszug fort, indem die drei berühmtesten Gestalten Freddy, Jason und Michael wieder auf der Bildfläche erschienen. Gleichzeitig entstanden jedoch auch weitere Subgenrezugehörige, wie die Serie *Wrong Turn* (Rob Schmidt 2003)⁷⁹ oder *Cabin Fever* (Eli Roth 2002).⁸⁰

2.3.1. Die lebenden Toten bekommen Hunger

Als die Zombies das erste Mal wankend wie eine Mumie aus ihrem kalten Grab empor kamen, gab es bereits viele Wesen, die sich im Zwischenraum von Leben und Tod bewegten. Dennoch ist ihre Herkunft und Geschichte sehr unterschiedlich zum Rest. Während die

⁷⁴ Vgl. Westphal, Lukas: *Die Scream-Trilogie...*, S. 329.

⁷⁵ Vgl. Shary: *Generation Multiplex*, S. 164.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 165f.

⁷⁷ Vgl. Westphal / Lukas: *Die Scream-Trilogie...*, S. 54ff.

⁷⁸ Vgl. Shary: *Generation Multiplex*, S. 166f.

⁷⁹ Weitere Filme: *Wrong Turn 2: Dead End* (Joe Lynch 2007), *Wrong Turn 3: Left for Dead* (Declan O'Brien 2009), *Wrong Turn 4: Bloody Beginnings* (Declan O'Brien 2011), *Wrong Turn: Bloodlines* (Declan O'Brien).

⁸⁰ Vgl. Carolyn: *It Lives Again!*, S. 42- 68.

anderen Monster der Horrorgeschichte, wie etwa die Vampire, bereits die Menschen in Legenden und Geschichten heimsuchten, ruhten sie noch immer unerkannt unter der Erde. Als die anderen Horrorgestalten ihren Einzug in das neue Medium Film hielten, hatten sie oft einen großen literarischen Hintergrund zu verzeichnen und konnten auf viele verbuchte Erfolge zurückblicken. Die lebenden Toten hingegen waren so jung, dass so eine Tradition noch nicht vorhanden war.⁸¹

Ihren Ursprung haben die Zombies in Voodoobräuchen, die erst in Verbindung mit Artikeln über Haiti im englischsprachigen Raum im 19. Jahrhundert bekannt wurden. 1827 wurde der erste Artikel von Harvey veröffentlicht, indem auch Voodoo-Praktiken erwähnt wurden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tauchten nicht nur die ersten Kurzgeschichten mit „voodooischen“ Inhalt auf, das Wort Zombie wurde auch das erste Mal 1912 in einem Magazinbeitrag mit lebenden Toten gleichgesetzt. In dieser Zeit entstanden nun auch die ersten Filme, die Voodoo als Inhalt hatten. Das öffentliche Interesse an dem Thema Zombie wuchs jedoch erst stark durch das Buch *The magic island* 1929. Dadurch kam die amerikanische Mehrheit der Bevölkerung das erste Mal mit dem Phänomen Zombie in Kontakt.⁸² Dort lautete die Beschreibung des Zombies folgendermaßen: „it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive.“⁸³ Im Buch können diese Art von Zombies noch durch Magie unter Kontrolle gehalten werden. Da sie somit noch lenkbar sind, bilden sie den Übergang von Voodoo-Zombies zu „echten“ Untoten, wie wir sie heute kennen. Dadurch war der Startpunkt für ein Subgenre gesetzt, welches zeitweise nur in Low-Budget-Filmen Verwendung fand und lange von wissenschaftlicher Seite keine Beachtung erhalten hat. Doch so wie der meist typische schleppende Gang der Zombies, bewegten sich die Filme teilweise auf Umwegen immer weiter fort in Richtung des Rampenlichts beziehungsweise des Mainstreams und erhielten ihre stärkere Aufmerksamkeit im neuen Jahrtausend.⁸⁴

The magic island galt zusätzlich als Inspirationsquelle für den richtigen Start des Subgenres 1932, nämlich dem Box-Office-Schlager *White Zombie* (Victor Halperin 1932). Grundsätzlich war es der perfekte Zeitpunkt für die lebenden Toten, da das Kino gerade

⁸¹Vgl. Jamie Russell: *Book of the Dead. The complete History of Zombie Cinema*, Guildford: FAB Pr. u.a. 2006, S. 7.

⁸²Vgl. Gary Don Rhodes: *White Zombie. Anatomy of a Horror Film*, Jefferson: McFarland 2001, S. 70-78.

⁸³Vgl. William Buehler Seabrook: *The magic island*, Hamburg: The Albatross 1932, S. 84.

⁸⁴Vgl. Russell: *Book of the Dead*, S. 12-14.

von ähnlichen Horrorgestalten wie Dracula oder Frankenstein dominiert wurde. Deshalb folgten andere Zombiefilme wie *Ouanga* (George Terwilliger 1936).⁸⁵ Die Anerkennung von *White Zombie* basierte sowohl auf Bela Lugosi und die Verbindung von Liebe und Sex, wie auch die Fähigkeit, die aktuelle Gesellschaft widerzuspiegeln. Zur Zeit der Weltwirtschaftskrise lebten alle in Angst davor, plötzlich mit der gesamten Familie auf der Straße zu landen. Dadurch taumelten sie, wie im Zombiefilm, selbst hilflos in ihrem Leben herum, da sie kaum Einfluss besaßen. Vier Jahre später folgte die inoffizielle Fortsetzung von *White Zombie* mit *Revolt of the Zombies* (Victor Halperin 1936), in der die Verbindung zum karibischen Raum als Handlungsort endgültig gekappt wurde. In Hollywood wagte sich als einziger *Paramount* an das Zombiegenre mit dem komödiantischen Titel *The Ghost Breakers* (George Marshall 1940) heran. Hier findet man zusätzlich den ersten Zombie, der für uns heute als Zombie erkennbar ist. Typischerweise wurden die Zombies am Beginn nämlich von ethnisch Anderen, vor allem Dunkelhäutigen, dargestellt.⁸⁶

Danach verlagerten sich die Zombiefilme in die sogenannte „Poverty row“ Hollywoods, welche aus verschiedenen, meist kurzlebigen kleinen Studios bestand, die oft B-Movies oder Exploitation Filme produzierten.⁸⁷ Dort wurden die vorhandenen Tendenzen mit einem Monster fortgeführt, „that summed up their own feeling of being low-rent, mass-produced and only one step away from complete destitution.“⁸⁸ Somit waren diese Studios und die Untoten ein sehr gutes Match, wodurch auch einige aussagekräftige Filme entstanden. Die Wichtigsten in den 40ern waren *I walked with a Zombie* (Jasques Tourneur 1943), indem weder Magie noch Wissenschaft eine wirkliche Problemlösung herbeibringt, und *The Body Snatcher* (Robert Wise 1945).⁸⁹

Der Abwärtstrend des Subgenres setzte sich in den 50ern fort, da das Jahrzehnt vom Kalten Krieg und hybriden Varianten aus Horror und Sci-Fi Filmen geprägt war. Da die Menschen nun mehr Angst vor Invasionen und technischen Möglichkeiten hatten, wurden die vorher typischen Merkmale des Voodoos und ethnischen Unterschieden vollkommen aus dem Horrorgenre entfernt. Ein Beispiel dafür ist *The Invasion of the Body Snatchers* (Don Sie-

⁸⁵Vgl. Rhodes: *White Zombie*, S. 161-177.

⁸⁶Vgl. Russell: *Book of the Dead*, S. 28-34.

⁸⁷Vgl. ebd. S. 34.

⁸⁸ebd S. 39

⁸⁹Vgl. ebd. S. 42-45.

gel 1956).⁹⁰ Trotzdem ergaben sich durch einige Filmexperimente, wichtige Erneuerungen für das Zombie Subgenre. Erstens wird in *Zombies of Mora Tau* (Edward L. Cahn 1957) die Infektion über eine Art Vampirbiss weiterübertragen. Zweitens wird in *Invisible Invaders* (Edward L. Cahn 1959) ein großer Schritt in Richtung des für uns charakteristischen Aussehens gemacht. Drittens verwandelte sich die Beschaffenheit der Zombies von bisher meist Scheintoten, durch Voodoo beeinflusste Menschen in die Richtung wahrer lebender Toter. Somit wandelten sich die sogenannten *Voodoo-Zombies* hin zu den *Hollywood-Zombies*.⁹¹

Weitere wichtige Impulse für das Subgenre entstanden am Beginn der 60er im Ausland. Neben ersten Versuchen in Mexiko, Spanien, Italien und Frankreich, beschäftigte sich vor allem *Hammer* in Großbritannien damit. Die Gefahr wurde nun, wie generell im Horrorgenre, in die eigenen vier Wände gelegt. Die Andersheit trat plötzlich innerhalb der Familie auf und verbreitete Angst und Schrecken.⁹² Der bekannteste Film aus dieser Zeit stammt auch von *Hammer*, nämlich *The Plague of the Zombies* (John Gilling 1966). Bei den restlichen Werken handelte es sich meist um billig produzierte, sehr grafische Exploitation Filme. Sie waren zwar oft originell, aber auch meist sehr bizarr, wie etwa *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living And Became Mixed-Up Zombies* (Ray Dennis Steckler 1964).⁹³

1968 revolutionierte ein Film nicht nur das Subgenre, sondern machte Zombies wieder einem größeren Publikum zugänglich. George A. Romeros Film *Night of the Living Dead* gilt als Geburtsstunde des modernen Zombiefilms. In seinem schwarz-weißen Filmstreifen ist das Grauen endgültig in unseren vier Wänden angelangt.⁹⁴ Zwei Punkte übernimmt er von seinen Vorgängern. Erstens sind die Zombies noch fähig Werkzeuge und Ähnliches zu benutzen, besitzen jedoch noch keine übermenschlichen Fähigkeiten. Zweitens gibt es den Anschein, dass sie ihre Erinnerung noch nicht völlig verloren haben, da sie oft zuerst über Bekannte, meist Verwandtes herfallen. Man könne aber auch dagegen argumentieren und

⁹⁰Vgl. ebd. S. 47.

⁹¹Vgl. Florian Krautkrämer: "A matter of life and death. Leben und Tod im Zombiefilm", in: Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer (Hg.): *UNTOT. Zombie. Film. Theorie*, München: Belleville 2011, S. 19-36, hier S. 24-27.

⁹²Vgl. Russell: *Book of the Dead*, S. 56-61.

⁹³ Vgl. David Flint: *Zombie Holocaust. How the Living Dead devoured Pop Culture*, London: Plexus 2009, S. 29-36.

⁹⁴Vgl. Russell: *Book of the Dead*, S. 64ff.

gerade das Verhalten als Beweis dafür verwenden, dass die Zombies sich eben nicht mehr an Familienbande etc. erinnern können.⁹⁵

In drei Punkten revolutionierte Romero hingegen das Subgenre, die zum Standard-Repertoire der meisten nachfolgenden Filme gehören, nämlich die motivationslose Wiederkehr, der Kannibalismus und der Kopfschuss.⁹⁶ Erstens gibt es keine logische Erklärung und Motivation, weshalb sie plötzlich als Untote wiederkehren. Das Einzige was sie antreibt, ist ihr Hunger auf Fleisch. Dadurch gehen jegliche Emotionen, die vorher teilweise bei Voodoo-Zombies vorhanden waren, verloren. Außerdem wird nun durch herumlaufende, „wiederauferstandene“ Leichen der Tod als endgültiger Schluss in Frage gestellt. Zweitens gab es zwar in den Jahren davor Horrorfilme, die viel „gorelastiger“ und blutiger waren, aber Romero bezweckte mehr damit, als nur das daran interessierte Publikum anzulocken. Der „Kannibalismus“ steht hier als Inbegriff für den Verlust des Individualismus und den Übergang des Einzelnen in eine Massenkultur.⁹⁷ Das verweist ebenfalls grundsätzlich auf die Rolle der Masse in Zombiefilmen im Allgemeinen. Oft treten sie nun in Gruppen auf. Selbst wenn sie alleine unterwegs sind, stehen alle Zombies als Verweis für die Masse. Somit ist es das einzige Monster, welches kaum als Individuum wahrgenommen wird.⁹⁸ Außerdem kann das Essen der Verwandten als Hinweis auf den Umsturz des traditionellen Familiensystems gewertet werden. Drittens merkt man schnell, dass das einzige endgültige Tötungsmittel die Zerstörung des Gehirns beziehungsweise der Schuss in den Kopf ist. Damals verwies die Variante direkt auf den damals aktuellen Vietnamkrieg, der im Hinterkopf jedes Amerikaners war.⁹⁹

Die 70er waren geprägt von der zu-Ende-gehenden Hippiephase und den realen Grausamkeiten, wie etwa die Ermordungen durch die Manson-Family. Das wurde thematisiert in Filmen wie *Deathdream* (Bob Clark 1972) oder *Let's Scare Jessica to Death* (John D. Hancock 1971). Da durch den großen Erfolg von *Night of the Living Dead* die Hoffnung und Chancen auf eigene Box-Office-Hits erweckt wurden, entstanden unterschiedlichste Tendenzen und kleine Zyklen innerhalb des Zombie-Subgenres, wie etwa sogar mit Kin-

⁹⁵Vgl. Krautkrämer: „A matter of life and death“, S. 19-36, hier 29.

⁹⁶Vgl. ebd. S. 28.

⁹⁷Vgl. Russell: *Book of the Dead*. S 67ff.

⁹⁸Vgl. Joachim Schätz: „Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm“, in: Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer (Hg.): *UNTOT. Zombie. Film. Theorie*, S. 45-64, hier S. 46f.

⁹⁹Vgl. Russell: *Book of the Dead*, S. 69.

dern oder Nazis als lebende Tote.¹⁰⁰ Der Nazi Zyklus startete etwa mit *Shock Waves* (Ken Wiederhorn 1977), in dem ein Urlauber eine Insel entdeckt, auf der ein übergebliebener Nazioffizier mit seiner Truppe sein Unwesen treibt. Inhaltlich folgten ihm Anfang der 80er *Night of the Zombies aka Gamam 693* (Joel M. Reed 1981), *Le lac des morts vivants* (*Zombie Lake*, Jean Rollin 1981) und *Las tumbas de los muertos vivos* (*Oasis of the Zombies*, Jesus Franco 1982).¹⁰¹ Aufgrund der Fixierung auf das Geld in Verbindung mit einem etwaigen Box-Office-Hit wurden jedoch viele Zombiefilme „with a lack of imagination that threatened to bore the poor creatures back to death“¹⁰² erstellt.¹⁰³

Zehn Jahre nach seinem ersten Hit kehrte George A. Romero mit der Fortsetzung *Dawn of the Dead* (1978) auf die Bildfläche zurück, auf der Zombies nun zum Allgemeinwissen des Publikums gehörten. Hier wird der ironische, humoristische Unterton mit unzähligen dargestellten Zerstückelungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers gemischt. Je unlogischer und somit humorvoller die Situation war, desto deutlicher wird die Empfindlichkeit des menschlichen Körpers. Romero zeigte eine Welt, in der das völlige Chaos ausgebrochen war und die ehemals führenden Mächte, der Kopf der Gesellschaft, die Kontrolle verloren hatten. Symbolisch verwies das auf die Zombies, welche eben durch den Kopfschuss getötet werden können. Außerdem wurde auf die Wandlung zu einer Konsumgesellschaft mit Ich-Fokus und des heutigen Kapitalismus hingewiesen, da die Zombies in eine Einkaufsmall eindringen wollen. In gewisser Weise waren sie dort, um wie reale Menschen, ihren Hunger nach Konsumgütern beziehungsweise Nahrung zu stillen.¹⁰⁴ Da nach dem *Zombie Survival Guide* diese Art von Zombies gar keine Nahrung verdauen können, wird der Drang nach „unnötigen“ Konsumgütern dargestellt.¹⁰⁵

1985 erschien der nächste Part in George A. Romeros „living dead series“, nämlich *Day of the Dead* (1985). Hier wird nun deutlich, dass nicht die Zombies das Problem sind, sondern die vorherrschende Gesellschaft. Jeder ist nur auf sein eigenes Wohl fixiert. Trotzdem ist es der erste Teil, der eine alternative Variante des Weiterexistierens ermöglicht. Der schwarze männliche Retter kann als Verweis auf die Wurzeln und die Rückkehr des Sub-

¹⁰⁰Vgl. ebd. S. 71-79.

¹⁰¹Vgl. Julian Petley: „Nazi Horrors: History, Myth, Sexploitation“, in: Ian Conrich (Hg.) *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, London: I.B. Tauris 2010, S. 205-226, hier S. 218.

¹⁰²Russell: *Book of the Dead*, S. 76.

¹⁰³Vgl. ebd.

¹⁰⁴Vgl. ebd. S. 91-96.

¹⁰⁵Vgl. Krautkrämer: „A matter of life and death“, S. 19-36, hier S. 29.

genres zum Voodoo kult angesehen werden. Zu jener Zeit waren die Nachrichten überfüllt mit Artikeln über Haiti, welches als Ursprung für Aids angeklagt wurde. Des Weiteren hatten die Menschen vor einer Einwanderungsflut Angst, da das Land Haiti zu dem Ärmsten in Lateinamerika geworden war. Doch das blieb nicht das einzige Renaissance-Stilmittel zu der Zeit. Erstens sahen viele Produzenten noch immer das schnelle Geld darin, weshalb, wie in den 40ern, viele Low-Budget Filme von kleinen, kurzlebigen Firmen erstellt wurden. Zweitens wurden Filme der 50er überarbeitet, wodurch Filme wie *I was a Teenage Zombie* (John Elias Michalakis 1987) entstanden. Drittens gab es sehr viele mit starkem komödiantischen Touch, wie *The Return of the Living Dead* (Dan O'Bannon 1985). Teilweise wurden sie mit extremen Gore- beziehungsweise Splatter-Elementen kombiniert. Der erfolgreichste Regisseur im sogenannten *Splatstick*¹⁰⁶ Bereich war Peter Jackson. Sein Film *Bad Taste* (Peter Jackson 1987) zählt mit seiner „dirty-punk“-Ästhetik zu dem Vertreter des Splatstick Zyklus.¹⁰⁷

Basierend auf dem Interesse nach maximalem Output entstand 1990 ein farbiges Remake von *Night of the Living Dead* (Tom Savini 1990). Darin entwickeln sich im Schatten von Feminismus und veränderten Geschlechterrollen, die passiven weiblichen Opfer zu immer aktiveren Gegnern. Ansonsten trat das Subgenre Zombie eine Reise zu einem neuen unbekannten Tiefpunkt an. Aufgrund der technischen Veränderungen standen die Low-Budget Produktionen nun ganz in der Hand von Fans, die mit selbsterlernten Filmkenntnissen und Camcordern ihren eigenen Beitrag leisten wollten.¹⁰⁸

Ende des Jahrtausends erschien ein ungewöhnlicher Lichtblick für das Subgenre, nämlich das Videospiel *Resident Evil* in Japan. Es folgte eine heimische Verfilmung (Misumisa Hosoko 1996) und ein Hollywood-Remake (Paul W.S. Anderson 2002).¹⁰⁹ Das war nicht nur die Wiedergeburt des Subgenres aus den Rändern des Filmschaffens, sondern ist auch ein sehr gutes Beispiel für den sogenannten Viruszombie. Hierbei entstehen die Zombies durch eine Krankheit, die meist durch Menschenhand erschaffen wurde. Teilweise sind die Zombies nicht einmal gestorben, sondern besitzen nur plötzlich eine äußerst hohe Gewaltbereitschaft. Deswegen dient hier das Fleisch meist als Nahrungsquelle.¹¹⁰ In *28 Days La-*

¹⁰⁶Dabei handelt es sich um eine Kombination von Splatter und Slapstick.

¹⁰⁷Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 143-159.

¹⁰⁸Vgl. Russell: *Book of the Dead*, S. 161-167.

¹⁰⁹Vgl. ebd., S. 171.

¹¹⁰Vgl. Krautkrämer: „A matter of life and death“, S. 19-36, hier S. 24-30.

ter (Danny Boyle 2002) kann der Virus als Metapher für den völligen Zusammenbruch der sozialen Strukturen in der realen Welt, welche von 9/11 gezeichnet sind, gesehen werden. Unser heutiges Dasein wird oft durch Rache angetrieben, wodurch sogar die sicher erscheinende militärgesicherte Zone zur großen Gefahr werden kann.¹¹¹ Nach Schätz ist *28 Days Later* sowie *[REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza 2007) ein gutes Beispiel für einen *Krypto-Zombie*-Film. Die Struktur und Handlung ist in diesem Fall gleich wie im *Zombie*-film aufgebaut. Es handelt sich aber nicht um Zombies im engeren Sinn, da sie beispielsweise nicht wirklich tot sind.¹¹²

George A. Romero veröffentlichte außerdem seinen nächsten Film für seine Serie, *Land of the Dead* (2005). Hier zeigt er wieder seine Fähigkeit, die Zombies an jedes Jahrzehnt und dessen Probleme anzupassen. Einerseits können die Zombies nun als Metapher für die stark benachteiligten Klassen angesehen werden. Andererseits werden Menschen und Zombies zwar durch eine Absperrung getrennt, speziell aber im Hinblick auf die Geschehnisse nach 9/11 stellt sich die Frage, wer wirklich der Böse ist.¹¹³ In *Diary of the Dead* (2007) greift Romero das Thema Film im Film auf, da die Studenten-Filmgruppe alles auf Film festhält. Außerdem verweist es auf die vielen Low-Budget Produktionen der 90er und etwaige Mockumentary Filme wie *The Blair Witch Project*.¹¹⁴ Gleich wie im Film wird jede Katastrophe heutzutage sofort mittels kleiner Clips im Internet auf verschiedensten Plattformen veröffentlicht. Noch nie konnte man so zeitnahe und detaillierte Informationen zu Geschehnissen erhalten. Die Kameralinse kann aber wie ein Abstandhalter zur Realität wirken und sie dadurch weniger schrecklich wirken lassen. Außerdem wird die Problematik der allgegenwärtigen Überwachung aufgegriffen.

In *Survival of the Dead* (George A. Romero 2009) findet man Parallelen zu *Voodoo-Zombies*, da die Untoten auf der Insel wieder als Arbeitskräfte und außerdem Kämpfer gehalten werden. Zugleich wird eine generelle Tendenz im Subgenre *Zombie* ersichtlich. Man findet ein immer idyllischeres oder harmonischeres Nebeneinander von Menschen und Zombies. Die Tendenz ist vor allem in Comedy Horror Filmen wie *Shaun of the Dead* (Edgar Wright 2004), *Fido* (Andrew Currie 2006) oder *Zombieland* (Ruben Fleischer 2009) auffindbar. In *Fido* werden die Zombies zusätzlich auch als Arbeitskräfte verwen-

¹¹¹Vgl. Russell: *Book of the Dead*, S. 178ff.

¹¹²Vgl. Schätz: „Mit den Untoten leben“ S. 45-64, hier S. 49.

¹¹³Vgl. Russell: *Book of the Dead*, S. 186-190.

¹¹⁴Vgl. Krautkrämer: „A matter of life and death“, S. 19-36, hier S. 32ff.

det.¹¹⁵ Die Kombination von Comedy Horror und Zombiefilm wird heutzutage meist als Zombie Comedy beziehungsweise kurz Zom Com bezeichnet.

Durch diesen Überblick wird deutlich, wie stark sich der Zombiefilm in den 100 Jahren verändert hat. Außerdem erkennt man, dass die Zombies ein sehr gutes Sprachrohr für kritische Fragestellungen an aktuellen gesellschaftlichen Geschehnissen darstellen.

2.3.2. Horror meets Comedy

Auf den ersten Gedanken erscheinen Horror und Komödie als ein ziemlich gegensätzliches Paar, da man denkt, dass eine Situation oder eine Figur grundsätzlich nicht gleichzeitig erschreckend wie auch lächerlich wirken kann. Die Geschichte des Subgenres Comedy Horror¹¹⁶ beweist jedoch, dass eine Verbindung möglich ist. Bei genauerer Betrachtung wird auch deutlich, dass die beiden dazugehörigen Emotionen, Furcht und Lachen, eng zusammenhängen. Furcht wird zwar oft mit einem Schrei geäußert, kann aber auch durch Lachen kompensiert werden.¹¹⁷ Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten durch die Lachen beim Zuseher in dem Subgenre Comedy Horror erwirkt werden kann. Erstens kann das durch Parodien erfolgen. Beispielsweise wird kaum jemand Angst davor haben, dass er wirklich von einer Killertomate wie in *Attack of the Killertomatoes!* (John De Bello 1978) angegriffen wird. Zweitens können bekannte Monster wie Frankenstein in einer anderen Umgebung und einem anderen Handlungsverlauf ihre Grausamkeit verlieren und Lachen verursachen, wie in *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (Charles Barton 1948). Drittens können Filme durch ihre schlechte Machweise unfreiwillig komisch wirken, wenn beispielsweise die Masken der Monster eher lächerlich als verängstigend wirken. Deshalb können etwa Filme aus früheren Jahrzehnten heute für einen Großteil des Publikums lächerlich wirken.¹¹⁸

Ein weiteres Indiz auf die Nähe von Lachen und Schaudern bieten die Zeiten zu Beginn des Filmes. In den ersten Jahren reagierte das Publikum auf Fantasie- beziehungsweise Horrorfilme meist nicht mit Angst, sondern eher mit „smiling amusement“. Die Handlun-

¹¹⁵ Vgl. Schätz: „Mit den Untoten leben“ S. 45-64, hier S. 58-62.

¹¹⁶ Ich wähle bewusst die Bezeichnung *Comedy Horror*, da nach dem vorher erwähnten Ansatz von Altman „Adjektiv und Nomen“ hier Horror als Nomen für das Hauptgenre steht. Trotz aller komödiantischen Mittel sollte der Horror bei diesem Subgenre doch die Überhand behandeln. Das ist natürlich wiederum von verschiedenen Sichtweisen, wie Altersgruppe des Zusehers, abhängig.

¹¹⁷ Vgl. Thomas M. Sipos: *Horror Film Aesthetics. Creating the Visual Language of Fear*, Jefferson: Mc Farland 2010, S. 24f.

¹¹⁸ Vgl. Noël Carroll: „Horror and Humor“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57 No. 2, Frühling 1999, S. 145-160, hier S. 156f.

gen sowie die Kostüme waren in den Filmen oft weit von beängstigend entfernt. Deshalb war das Auftauchen einer Mischung von Horror und Komödie nur absehbar. Inspiration zu Filmen kam dafür oft von der Theaterbühne, wie zu *The Ghost Breaker* (Oscar Apfel, Cecile B. DeMille 1914), der das erste Mal 1914 verfilmt wurde. 1922 erschien der Prototyp des Comedy Horror Subgenres *One Exciting Night* (D. W. Griffith 1922), welcher noch eine sehr unausgewogene Kombination der beiden Genres darstellte. Der Humor war hierbei sehr radikal und es gab viele Anspielungen auf Rassen.¹¹⁹

In den 30er Jahren führte die wahre Geburt beziehungsweise der erste Boom des Horrorgenres auch zu einer Vielzahl von Produktionen der komödiantischen Varianten. Oft hatten sie das Problem, dass sie vom Publikum nicht so gut entgegengenommen wurden. Beispielsweise war *The Old Dark House* (James Whale 1932) für das Publikum nicht erschreckend genug, jedoch verstand der Großteil gleichzeitig den Humor nicht.¹²⁰ Als der Zweite Weltkrieg Amerika und deren Bevölkerung erreichte, begann das Subgenre die Menschen mit ihren schrecklichsten Ängsten zu konfrontieren. Deshalb tauchten öfter Nazis in Filmen auf, wie in *King of the Zombies* (Jean Yarbrough 1941). Gleichzeitig begannen extrem radikale Stereotype beim Publikum an Interesse zu verlieren.¹²¹

Nach dem Krieg startete die wohl erfolgreichste Serie des Subgenres. Hierbei trafen die bekannten Komiker Abbott und Costello auf verschiedene bekannte Horrormonster. Der erste Film erschien 1948 und hieß *Abbott and Costello Meet Frankenstein*. Insgesamt umfasste die Serie 28 Filme, die in nur sieben Jahren veröffentlicht wurden.¹²² Später in den 50ern brachte Roger Corman mit *Bucket of Blood* (Roger Corman 1959) den Comedy Horror Film auf ein neues Level. Das Ziel des Films war bei den Leuten durch die Masse an Lachen Übelkeit zu erzeugen.¹²³

Die neuen Freiheiten und der Gesellschaftswandel in den 60ern wirkten sich, wie bereits erwähnt, auch auf den Film aus. Beispielsweise trat das Thema Sex mehr in den Mittelpunkt. Den Einfluss den Anfang der 60er *Psycho* auf das Horrorgenre allgemein hatte, wurde bereits erwähnt. Interessant ist noch, dass Hitchcock selbst den Film als Komödie

¹¹⁹ Vgl. Bruce G. Hallenbeck: *Comedy-horror films: A chronological history*. 1914-2008, Jefferson: McFarland 2009, S. 5-11.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 20-24.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 28-34.

¹²² Vgl. ebd. S. 47-59.

¹²³ Vgl. ebd. S. 60ff.

und nicht als Horrorfilm bezeichnete.¹²⁴ Roger Corman drehte auch weiterhin erfolgreich Filme in den 60ern, wie beispielsweise *The Little Shop of Horror* (1960). Nach einiger Zeit spezialisierte er sich auf Edgar Allan Poe, wobei unter anderem die erfolgreiche Comedy Horror Variante von *The Raven* (1963) veröffentlicht wurde. Ende des Jahrzehnts erschien Roman Polanskis *Dance of the Vampires* (1967) in den Kinos. Der Film war jedoch nur in Europa erfolgreich, da in Amerika eine stark gekürzte und veränderte Variante in den Kinos lief. Die amerikanische Variante wurde unter *The Fearless Vampire Killers* veröffentlicht und Polanski ließ sich schlussendlich von den Credits entfernen.¹²⁵

In den 70er wurden die Veränderungen des letzten Jahrzehnts noch deutlicher auf der Leinwand ersichtlich, welche teilweise mit einer großen Menge Gore verbunden wurden. Zu dieser Zeit erschienen einige der wichtigsten Vertreter des Subgenres Comedy Horrors, welche auf die unendlichen Möglichkeiten verwiesen, die es ab nun im Film gab. Damals wurde nämlich offiziell der strikte Motion Pictures Code abgeschafft und mit dem bis heute verwendeten, freiwilligen Ratingsystem ersetzt. Dadurch gab es grundsätzlich keine Einschränkungen mehr, was gezeigt werden konnte.¹²⁶

Den größten Einfluss auf das Subgenre hatten folgende drei Werke. Zuerst bekam der Zuschauer mit *Young Frankenstein* (Mel Brooks 1974) eine ausgezeichnete Mischung von Comedy und Horror zu sehen. Zweitens erschien *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman 1975), in dessen absurder Handlung unterschiedlichste Randgruppen involviert werden. Durch seine vielfältige Unterhaltung gibt es bis heute viele Zuseher, die von *The Rocky Horror Picture Show* in den Bann gezogen werden, jedoch nie den Film vollkommen durchschaut haben. Das ist wohl einer der Gründe, warum der Film nach 30 Jahren „der am längsten laufende Film aller Zeiten“ ist. Drittens wurde durch *Attack of The Killertomatoes* gezeigt, dass in den alltäglichsten Dingen, wie Gemüse, auch großes „Gefahrenpotential“ stecken kann.¹²⁷

Ein Jahrzehnt später gab es bereits eine große Anzahl von Splatterfilmen, deren Berühmtheit auch Einfluss auf das Comedy Horror Subgenre hatte. Teilweise wurden die Filme brutaler und visueller. Ein Beispiel dafür ist der Film *Motel Hell* (Kevin Connor 1980). Dort werden Menschen, welche im Boden wie Gemüse eingegraben sind, solange gemäs-

¹²⁴Vgl. ebd. S. 63.

¹²⁵Vgl. ebd. S. 64-84.

¹²⁶Vgl. ebd. S. 88.

¹²⁷Vgl. ebd. S. 103-115.

tet, bis sie zu Fleisch verarbeitet werden können. Das Subgenre erfreute sich generell weiterhin großer Beliebtheit. So spielte 1984 *Ghostbusters* (Ivan Reitman 1984) die größte Summe des Subgenres ein und führte zu einigen Sequels. In der gleichen Woche wurde ein anderer äußerst erfolgreicher Comedy Horror veröffentlicht, nämlich *Gremlins* (Joe Dante 1984). Ein Jahr später erschien *Fright Night*, der als Comedy Horror wohl am durchgehendsten die Zuseher in Angst hält. Des Weiteren ist noch nennenswert *The Return of the Living Dead*, indem mit den bekannten Zombieklišees gespielt wird. Hier sind sie nämlich schnell und nicht durch einen Kopfschuss zerstörbar.¹²⁸

So beliebt das Subgenre in den 80ern war, so trostlos wirkte es in den 90ern. Der Versuch des Erfolgs mit der Fortsetzung von *Gremlins* misslang. Ein Grund dafür ist wohl die 6-jährige Pause zwischen den beiden Teilen. Peter Jackson veröffentlichte einen weiteren Splatstick Film, *Braindead* (Peter Jackson 1992).¹²⁹

Anfang des neuen Jahrtausends erschien ein Film, der nicht nur neue Teen-Slasher wie *I Know What You Did Last Summer* auf den Arm nimmt, sondern auch andere Horror-Blockbuster wie *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan 1999). In *Scary Movie* (Keenen Ivory Waynes 2000) wird einem der Humor fast mit einem Hammer aufgezwungen. Der Film war jedoch so erfolgreich um mehrere Sequels ans Licht zu bringen, die sich immer mit den aktuellen Blockbustern auseinandersetzten.¹³⁰ Außerdem wurde in Großbritannien ein Film veröffentlicht, der nicht nur dem Comedy Horror, sondern auch den Zombies zu mehr Leben verhalf. *Shaun of the Dead* löste regelrecht einen Boom bei den Zom Coms aus. Beispiele dafür liefern unter anderem auch *Dead & Breakfast* (Matthew Leutwyler 2004) oder *Fido*.¹³¹

2.3.3. Mockumentary goes horrifying

In meiner Arbeit werde ich das auftretende Phänomen als eigenes kleines Subgenre innerhalb des Horrors begreifen. Grundsätzlich stehen Mockumentaries mit dem Genre der Dokumentation in Verbindung. Es gab jedoch verschiedene Entwicklungsschritte innerhalb des Horrors, durch die früher oder später eine Integration vorauszusehen war. Erstens nahmen die Settings, Handlungen und das Schauspiel an Realitätsbezug zu und wurden immer mehr an die aktuellen Geschehnisse angepasst. Zweitens führte die Verwendung der

¹²⁸Vgl. ebd., S. 127-141.

¹²⁹Vgl. Hallenbeck, *Comedy-horror films*, S. 167-187.

¹³⁰Vgl. ebd., S. 194f.

¹³¹Vgl. Glenn Kay: *Zombie Movies. The Ultimate Guide*, Chicago: Chicago Review Press 2008, S. 242-248.

POV zu einem realeren Eindruck der Figuren und Handlungen für den Zuseher. Drittens fand man seit Beginn gefälschte Dokumente innerhalb des Horrorgenres. So basierten beispielsweise die bedeutenden Horrorgeschichten um Dracula und Frankenstein auf einem fiktiven Tagebuch beziehungsweise Briefen. Mit dem großen Erfolg von *The Blair Witch Project* begann man Horror und Mockumentaries im wissenschaftlichen Bereich und als eigenen Trend beziehungsweise Subgenre zu behandeln.¹³²

Da die Beschäftigung mit dem Gebiet der Mockumentaries in Verbindung mit dem Horror noch in den Kinderschuhen steckt, gibt es eine Vielzahl von Bezeichnungsmöglichkeiten. Am häufigsten tauchen hierbei *Fake Documentary* und *Mockumentary* auf. Nach Alexandra Juhasz und Jesse Lerner „engages [fake docu] disingenuousness, humor, and other formal devices to create critical or comic distance between itself and documentary sobriety, truth and rationality“¹³³ Hierbei wird der komödiantische Faktor hervorgehoben. Im Gegensatz zur Parodie, wird durch die Verwendung von bekannten dokumentarischen Stilmitteln und Konventionen eine weitere Bedeutungsebene hinzugefügt. Dadurch kann auf Dinge hingewiesen oder diese kritisch hinterfragt werden, welche über die Grenzen der normalen Dokumentationen hinaus gehen. Beispielsweise wird oft die Produktionsweise von echten Dokus nachgeahmt und in Frage gestellt. Denn hinter jeder Kamera und jeder Produktion steht zumindest eine Person, die ihre Message dem Publikum näher bringen will. Dadurch ist eine vollkommene Objektivität unmöglich. Bei Fake Documentaries werden die Zuseher zusätzlich auch meist im Glauben gelassen, dass sie eine „echte“ Dokumentation sehen.¹³⁴

Alisa Lebow argumentiert hingegen für den zweiten Begriff *Mockumentary*, welcher „adds a layer of fantasy, sexing up documentary and detaching it from its supposedly straightforward relationship with its natural object“¹³⁵. Da hierbei die Beziehung zur Dokumentation nicht so klar ersichtlich ist, bleibt die Bezeichnung offener und kann produktiver eingesetzt werden. Nach ihrer Meinung ist das Einzige, das hier in Bezug mit der Dokumenta-

¹³²Vgl. Gary D. Rhodes: „Mockumentaries and the Production of Realistic Horror“, in: *Post Script – Essays in Film and the Humanities*, 21.3, Sommer 2002, S.46-60, hier S. 47-50.

¹³³Alexandra Juhasz, Jesse Lerner: „Introduction: Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary“, in: Alexandra Juhasz, Jesse Lerner: *F is for phony. Fake documentary and truth's undoing*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Pr. Bristol 2006, S. 1-38, hier S. 1f.

¹³⁴Vgl. ebd. S. 2-7.

¹³⁵Alisa Lebow: „Faking What? Making a Mockery of Documentary“, in: Alexandra Juhasz, Jesse Lerner: *F is for phony. Fake documentary and truth's undoing*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Pr. Bristol 2006, S. 223-237, hier S. 224.

tion von der Mockumentary verspottet wird, ist der Status von deren Funktionsfähigkeit. Wie viel Realität ist in Dokumentationen abgebildet? Ihr Begriff ist weiter gefasst, wodurch auch andere fiktionale Filme mit dokumentarischen Stilmitteln integriert werden können. Beispielsweise können hier auch Dokudramas inkludiert werden, in denen wahre Geschehnisse nachgestellt und mit dokumentarischen Mitteln verbunden werden. Nachdem Mockumentaries Dokumentationen nicht nur nachahmen beziehungsweise veräppeln, sondern ähnliche Muster besitzen und mit der Wahrheit spielen, können beide als gleichgestellte Kategorien angesehen werden.¹³⁶ Für diese Arbeit habe ich mich für den Begriff *Mockumentary* entschieden.¹³⁷ Im Horrorgenre findet man viele Filme, wie beispielsweise *The Blair Witch Project* oder *Paranormal Activities* (Oren Peli 2007), bei denen laut der Handlung das Videomaterial irgendwo gefunden wurde. Im Folgenden werde ich diese Filme als *Mock Found Footage* bezeichnen.¹³⁸

Die Bestätigung, dass Dokumentarfilme und Mockumentaries grundsätzlich die gleiche Herkunft haben, wird aus der historischen Entwicklung ersichtlich. Zu Beginn des Filmzeitalters gab es noch keine Konventionen, die gebrochen, oder Genreregeln, die „verspottet“ hätten werden können. Hier war das Beifügen von inszenierten Szenen in den Actualities alltäglich, wie beispielsweise in *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty 1922). Später als der Ton kam, wurden bei Geldnot öfter sogenannte Semi-Documentaries produziert. Dabei wurde dokumentarisches Material mit Szenen aus dem Studio vermischt und mit Voice Overs verbunden. Die Vorgehensweise findet man zum Beispiel in *The House on the 92nd Street* (Henry Hathaway 1945).¹³⁹ Zu der Zeit wurden die Mischungen kaum hinterfragt, da der Wahrheitsgehalt der Dokumentationen beziehungsweise der frühen Actualities in den Augen des Publikums durch zwei Punkte bestätigt wurde. Einerseits wurzelte das neue Medium aus der Fotografie, die meist die Realität abbildete. Andererseits wird durch die Beziehung zum Realismus und Naturalismus der Wahrheitsanschein verstärkt. Abgerundet wurde der Wirklichkeitseindruck durch die akustischen Kommentare. Jahr-

¹³⁶Vgl. Lebow: „Faking What?“, S. 223-237, hier S.228-232.

¹³⁷ Das Wort „fake“ ist meiner Meinung nach zu sehr negative konnotiert. Dadurch scheint das „Produkt“ auf irgendeiner Art schlechter zu sein als das „Original“. Im Subgenre wird zwar mit dem Wissen des Publikums über das Dokumentationsgenre gespielt und man führt sie teilweise bewusst hinters Licht, trotzdem stehen hinter der Produktion spezielle Gedanken und Ideen. Somit kann zwar ein niedriges Budget ein Grund für die Auswahl sein, aber das ist selten die alleinige Motivation für so einen Film. So erlaubt *Mockumentary* einen offeneren Zugang zu den Filmen, da beispielsweise keine parodistischen Elemente enthalten sein „müssen“.

¹³⁸Diese Filme werden generell meist als *Fake Found Footage* oder *Faux Found Footage* benannt. Um jedoch meiner Linie in den Bezeichnungen fortzusetzen und *Found Footage Mockumentary* etwas umständlich ist, habe ich mich für *Mock Found Footage* entschieden.

¹³⁹Vgl. Juhasz, Lerner: „Introduction: Phony Definitions“, S. 1-38, hier S. 22.

zehnte später führten die Erfindung der leichten Handkamera und ihr leichtes Handling zur Erschließung neuer Filmräume und Möglichkeiten. Dadurch wurde die *Direct Cinema* Bewegung ermöglicht, die wiederum Einfluss auf die Mockumentaries hatte.¹⁴⁰

1973 wurde der Kurzfilm *No Lies* (Mitchell Block) veröffentlicht, welcher als Startpunkt der heutigen, modernen Mockumentaries gilt. Hier sieht man Material aus einer kleinen handgehaltenen Kamera. Erst im Abspann wird man über den fiktionalen Charakter des Materials informiert. Danach wurde die neue Tendenz hauptsächlich im Bereich der Komödien fortgesetzt, wie beispielsweise im Film *Zelig* (Woody Allen 1983). Den Höhepunkt zu jener Zeit setzte *This is Spinal Tap* (Rob Reiner 1984), eine sogenannte *Rockumentary* über eine britische Heavy Metal Band. Zur gleichen Zeit wurden nicht nur immer mehr Nachrichtenbilder oder Verweise auf ähnliche reale Geschehnisse in den Horrorfilmen verwendet, sondern es entwickelte sich eine verwandte Variante zu den gruseligen Mockumentaries. Bei den Mondo movies, wie etwa *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato 1980), handelt es sich um eine Mischung aus Dokumentarmaterial und fiktiven Szenen, die unterschiedliche Tabuthemen und -handlung darstellen.¹⁴¹

In den 80ern verwendete *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton 1986) mehr dokumentarische Stilmittel als je ein anderer Film des Subgenres zuvor. Das wurde vor allem durch die typische Struktur des 16-mm-Films erreicht. Dies war ein Grund, warum die Zuseher den Film sofort mit der Geschichte des gleichnamigen, realen Serienmörders verbanden.¹⁴²

1992 erschien der erste Film, der nun die unterschiedlichen Punkte aus den vorigen Filmen verband. Im belgischen Film *Man Bites Dog* (Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde 1992) begleitet eine Filmmannschaft einen Serienkiller. Sie werden in seine Taten verstrickt und fallen ihm schlussendlich zum Opfer. Er unterscheidet sich vor allem durch seine dargestellte Gewalt von dem ersten amerikanischen Werk, sieben Jahre später, *The Blair Witch Project*.¹⁴³ Hierbei sieht man nur die angstverzerrten Gesichter der Filmcrew. Die Neuheit in Zusammenhang mit *The Blair Witch Project* war die komplexe Hinter-

¹⁴⁰Vgl. Jane Roscoe, Craig Hight: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*, New York: Manchester Univ. Pr. 2001, S. 7- 19.

¹⁴¹Vgl. Rhodes: „Mockumentaries and the Production of Realistic Horror“, S. 46-60, hier S. 47, 52.

¹⁴²Vgl. ebd. S. 47.

¹⁴³Vgl. ebd. hier S. 52ff.

grundgeschichte, die im Internet veröffentlicht wurde.¹⁴⁴ Bereits ein Jahr zuvor wurde eine Homepage mit Informationen über die Hexe und den Fall der verschwundenen Studenten online gestellt. Dadurch wurde der Film schon vorher zu einer Art Kult, da über 1 Mio. Personen die Seite besuchten. Die einen verfolgten die Neuigkeiten, die anderen, die die Seite und die Informationen durchschauten, um Teil dieser Neuheit zu sein und deren Entwicklung zu verfolgen. Um den Effekt noch zu verstärken, wurde zwei Tage vor der Premiere *The Curse of the Blair Witch* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez 1999) im Fernsehen ausgestrahlt. Die Mockumentary befasste sich mit der Hintergrundgeschichte der Hexe.¹⁴⁵

Gary Rhodes meinte 2001 ein Problem bei der Fortsetzung der *Mock Found Footage* Filme erkannt zu haben. Da das Muster einer Filmcrew, die bei ihren Aufnahmen stirbt, immer gleich ist, müsste die Narration sehr stark sein, um Angst weiterhin beim Zuseher auslösen zu können.¹⁴⁶ Seitdem haben sich die Film- und Überwachungsmöglichkeiten jedoch stark vermehrt, wodurch eine Art von Variation des Musters möglich ist. Der beste Beweis ist hierfür *Paranormal Activity*, welcher als *Mock Found Footage* Film gewertet werden kann. Es handelt sich dabei um das Filmmaterial der Überwachungskameras einer Familie. In den letzten fünf Jahren hat sich der Block Buster zu einem Franchisewunder¹⁴⁷ entwickelt, da der vierte Film 2012 veröffentlicht wurde.

Es tauchte sogar der äußerst ungewöhnliche Weg für ein Remake auf, denn normalerweise werden erfolgreiche asiatische Horrorfilme wie etwa *Resident Evil* von Hollywood neu herausgegeben. Dieses Mal erschien 2010 eine japanische Variante nach einem amerikanischen Vorbild, nämlich *Paranômaru akutibiti: Dai-2-shô - Tokyo Night* (*Paranormal Activity – Tokyo Night*, Toshikazu Nagae).

2.4. Exkurs: Genreimport in Europa

Befasst man sich mit der Frage des Genreimports in Europa, scheint als Erstes die Frage nach der Beschaffenheit des Kinos in Europa auf. Um einen Import von etwas feststellen zu können, muss vorher geklärt sein, was vorhanden war. Mit dem Begriff des europäi-

¹⁴⁴Vgl. Sarah L. Higley, Jeffrey Andrew Weinstock: „Introduction: The Blair Witch Controversies“, in: Sarah L. Higley; Andrew Weinstock (Hg.): *Nothing That Is. Millennial Cinema and the "Blair Witch" Controversies*, Detroit: Wayne State Univ. Pr. 2004, S. 11-36, hier S. 14-18.

¹⁴⁵Vgl. Jane Roscoe: „Mock-Documentary Goes Mainstream: “The Blair Witch Project”“, in: *Jump Cut*, Juli 2000, S. 3-8, S. 4.

¹⁴⁶Vgl. Gary Rhodes: „Mockumentaries and the Production of Realistic Horror“, S. 46-60, hier S. 60.

¹⁴⁷Die weiteren Filme sind: *Paranormal Activity 2* (Tod Williams 2010), *Paranormal Activity 3* (Henry Joost, Ariel Schulman 2011), *Paranormal Activity 4* (Henry Joost, Ariel Schulman 2012)

schen Kinos setzt sich eine Vielzahl von Wissenschaftlern in den letzten Jahren auseinander.¹⁴⁸ Eine eindeutige Antwort darauf zu finden, ist jedoch fast unmöglich. Auf der einen Seite bestehen Europa und das Kino aus so vielen unterschiedlichen Ländern mit ihren Geschichten und Kulturen, dass ein „europäisches Kino“ als Begriff eigentlich unmöglich erscheint. Auf der anderen Seite hängt die Definition auch vom gewählten Blickwinkel auf das Thema Kino ab. Im Laufe der Geschichte gab es immer wieder Entwicklungen aus einem nationalen Kino, welche dann für das gesamte „europäische Kino“ standen. Beispielsweise „definierte“ sich das europäische Kino am Beginn durch die Werke aus Frankreich. In den 20ern lieferte Deutschland die ausschlaggebenden Werke für das europäische Kino. Danach war das Kino von der Machterlangung der Nazis und deren Filmpolitik geprägt. In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das europäische Kino von gewissen Bewegungen oder Regisseuren geprägt, wie etwa vom Cinéma Verité.¹⁴⁹

Obwohl der Platz für eine genaue Auseinandersetzung mit der Definition fehlt, wurde ein Grundbaustein für die Konkretisierung des europäischen Kinos deutlich. Egal durch welche Bewegung oder welchen Regisseur das europäische Kino gerade beeinflusst und bestimmt wurde, es stand immer klar abgegrenzt gegenüber Hollywood. Auf der einen Seite stand Hollywood für jegliche Art von Unterhaltungskino. Auf der anderen Seite definierte sich das europäische Kino hauptsächlich als Artkino. Durch den Kontrast zu Hollywood versuchte man einen Platz beim Publikum zu erhalten und sich den Filmen aus Hollywood entgegen zu stellen. Jedoch wird durch den Fokus auf Mainstream- vs. Artfilm oft außer Acht gelassen, dass in Europa „populäre“ Filme produziert wurden. Seit Beginn des Films wurden Werke zugehörig zu unterhaltsamen Genres innerhalb der verschiedenen Nationen gedreht. Die Werke wurden jedoch historisch kaum erwähnt oder von Wissenschaftlern für lange Zeit nicht unter Betrachtung genommen.¹⁵⁰

Bei den unterhaltsamen Filmen dominierten zwei Tendenzen, auf deren Weise die Genres in den verschiedenen nationalen Kinos Anwendung fanden. Einerseits konnten sich aufgrund der nationalen Geschichte, der Kultur, dem Einfluss von nationalen künstlerischen Gattungen etc. eigene unterhaltsame Genres oder Subgenres entwickeln. Ein Beispiel dafür

¹⁴⁸ Siehe z.B. Elizabeth Ezra (Hg.): *European Cinema*, New York: Oxford Univ. Pr. 2004. oder Catherine Fowler (Hg.): *The European Cinema Reader*, London: Routledge 2002.

¹⁴⁹ Vgl. Thomas Elsaesser: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam Univ. Pr. 2005, S. 13.

¹⁵⁰ Vgl. Richard Dyer, Ginette Vincendeau: „Introduction“, in: Richard Dyer, Ginette Vincendeau (Hg.) *Popular European Cinema*, London: Routledge 1992, S. 1-14, hier S. 1.

ist etwa der deutsche beziehungsweise österreichische Heimatfilm. Am Beginn des 20. Jahrhunderts orientierten sich die Filme an Büchern, wie etwa von Ludwig Anzengruber. Nach komödiantischen, dramatischen und propagandistischen Varianten während des Zweiten Weltkriegs, entwickelte sich das Genre ab den 50iger Jahren zu den typischen „Gasthaus/Hotelstreiterei“-Heimatfilmen, die heute noch bekannt sind. Später erschienen aufgrund von gesellschaftlichen Veränderungen auch neuen Subgenres. So bildete sich etwa in den 60ern der Heimat-Sexfilm heraus.¹⁵¹ Andererseits können auch bekannte amerikanische Genres mit heimischen Elementen kombiniert werden. Der Auslöser dafür und der Grad des nationalen Einflusses ist hierbei von Fall zu Fall variabel und muss jedes Mal extra behandelt werden. Ein bekanntes Beispiel für die Art von Kombination stellt der italienische Spaghettiwestern aus den 60ern und 70ern dar.¹⁵² Da jedoch im Folgenden der Platz nicht ausreicht, um die verschiedenen nationalen Kinos ausführlich darzustellen, um dadurch die möglichen Gründe und Auslöser für den Genreimport zu finden, soll versucht werden einige Indikatoren für den Import von Genre ausfindig zu machen.

Der Import vom typischen amerikanischen Genre in ein nationales Kino und die Kombination mit verschiedenen nationalen Charakteristika, nahm in den letzten knapp 15 Jahren innerhalb von Europa stark zu. Hierbei sind wiederum zwei Tendenzen beziehungsweise Unterschiede bemerkbar. Bei der einen Variante gibt es bereits Filme, die dem Genre zugeordnet werden können. Es entstanden jedoch nun Genrefilme, welche sich stark von den früheren Werken unterscheiden und oft eine größere Anzahl von Elementen aus den amerikanischen Genrevarianten beinhalten. Bei der anderen Möglichkeit tauchte das Genre das allererste Mal in einem nationalen Film auf beziehungsweise liegt die letzte, meist einzige Produktion, mehrere Jahrzehnte zurück. Um dem Thema Genre der Arbeit treu zu bleiben, sollen nun für beide Möglichkeiten Beispiele aus dem Horrorgenre genannt werden.

Als Beispiel für die erste Variante kann Deutschland beziehungsweise der deutschsprachige Raum genannt werden. Kurz vor der Millenniumwende begann der österreichische Regisseur Stefan Ruzowitzy den Film *Anatomie* (2000) zu produzieren.¹⁵³ Er handelt von

¹⁵¹ Vgl. Ruth Esterhammer: „Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre“, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. S. 177- 198, hier S. 177-183.

¹⁵² Vgl. Langford: *Film genre*, S. 75.

¹⁵³ Die Frage, wann ein Film national und wann er als transnational gewertet werden kann, würde eine eigene Diplomarbeit füllen. Es gibt hierbei starke unterschiedliche Tendenzen. Besonders heutzutage tauchen bei vielen Filmen Co-Produktionen wegen der Finanzierung auf. Ob das für die Bezeichnung als „transnational“ ausreicht oder auch Schauspieler aus den verschiedenen Ländern etc. benötigt werden, gehört zu den vielen

einem Geheimverbund von Medizinstudenten, denen das Experimentieren an toten Körpern zu wenig wird. Der Film war so erfolgreich, dass drei Jahre später die Fortsetzung *Anatomie 2* (Stefan Ruzowitzky 2003) folgte. 2001 erschien ein ähnlicher Genrefilm, nämlich *Das Experiment*. Hier nimmt ein Verhaltensexperiment im „Gefängnis“ unerwartete ernste Folgen an. In den Filmen werden stereotypische Elemente aus dem amerikanischen Horrorfilm mit Elementen aus der eigenen Geschichte, der nationalsozialistischen Zeit, verbunden. In *Anatomie* erinnern nicht nur die Experimente an die Grausamkeiten der Nazis, sondern einige Figuren besitzen sogar eine direkte Verbindung zu ihnen. In *Das Experiment* wird dargestellt, wie das Erlangen von Macht das Verhalten von Menschen verändern kann. Ein Teil hält sich plötzlich als wertvoller als die andere Gruppe und sieht sich als überlegen an.¹⁵⁴

In Österreich tauchten in den Jahren danach auch Filme auf, die sehr stark von dem amerikanischen Horrorgenre beeinflusst wurden. Der erste erfolgreiche Slasherfilm aus dem Land ist *In drei Tagen bist du tot* (Andreas Prochaska 2005). Hierbei erhalten die Hauptfiguren eine Warnung des Mörders per SMS, dass sie in drei Tagen nicht mehr am Leben sein werden. Die Produktion war an den Kinokassen sehr erfolgreich und zog eine Fortsetzung mit dem Titel *In 3 Tagen bist du tot 2* (Andreas Prochaska 2008) nach sich.¹⁵⁵ In den nachfolgenden Horrorfilmen aus Österreich nahm die Menge an „Österreichischem Schmä“ zu, wie etwa in *Auf bösem Boden* (Peter Koller 2006).¹⁵⁶

In der (deutschsprachigen) Schweiz war der erfolgreichste heimische Film *Sennentuntschi* (Michael Steiner 2010), indem nach Auftauchen einer stummen Frau grausame Geschehnisse in einem abgelegenen Bergdorf ans Tageslicht kommen. Der Film kombinierte hierbei Elemente aus dem Horrorgenre mit einer weitverbreiteten Legende des Alpenraums.¹⁵⁷ Ein Jahr später wurde eine Co-Produktion mit Österreich veröffentlicht, welcher der erste 3D-Slasher aus beiden Ländern ist. In *One Way Trip 3D* (Markus Welter 2011) fahren ein

offenen Fragen.

Siehe z.B. Andrew Nestingen, Trevor G. Elkington (Hg.): *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*, Detroit: Wayne St. Univ. Pr 2005.

¹⁵⁴Vgl. Alexandra Ludewig: „Screening Nazism and Reclaiming the Horror Genre: Stefan Ruzowitzky’s Anatomy Films“, in: Rober Dassanowsky (Hg.): *New Austrian film*, New York: Berghahn Books 2011, S. 279-291, hier S. 279-283.

¹⁵⁵Vgl. Derek Elley: „Dead in 3 Days 2. In 3 Tagen Bist du Tot 2“, in: *Variety*, 13.08.2008, URL: <http://www.variety.com/review/VE1117937978/>, (03.12.2012).

¹⁵⁶Vgl. Harald Ladstätter: „Auf bösem Boden“, in: *Filmtipps.at*, URL: http://www.filmtipps.at/kritiken/Auf_boesem_Boden/, (03.12.2012).

¹⁵⁷Vgl. o.A.: „Positive Bilanz für den Schweizer Film 2010“, in: *Schweizerische Eidsgenossenschaft*, URL: <http://www.bak.admin.ch/themen/kulturfoerderung/00486/03114/03820/index.html?lang=de>, (03.12.2012).

paar Teenies in einen Wald, um an halluzinogene Pilze zu gelangen. Typisch für das Subgenre finden sie jedoch nacheinander zusätzlich den Tod.¹⁵⁸ Vor einigen Monaten erschien außerdem *Das Missen Massaker* (Michael Steiner 2012), ein Comedy Horror Film, der mit dem Subgenre des Slashers spielt.¹⁵⁹

Island ist nicht nur eines der jüngsten Filmproduktionsländer, sondern auch eines der letzten europäischen Länder, welches das Horrorgenre importiert hat. So war in Island *Reykjavik Whale Watching Massacre* (Júlíus Kemp) im Jahre 2009 der allererste isländische Horrorfilm. Er fügte die isländische, viel diskutierte Tradition des Wahlfanges in einen Film ein, der sich sonst sehr an das Muster des amerikanischen Splatter hält.¹⁶⁰ Vor einigen Monaten erschien nun ein weiterer Horrorfilm aus dem finsternen Norden. *Frost* (Reynir Lyngdal 2012) kann wohl in das Subgenre des Mock Found Footage eingeordnet werden, indem ein Paar mit einer Kamera dem Verschwinden der restlichen Bewohner eines Gletscher-camps auf den Grund gehen.¹⁶¹

Zuletzt soll ein Beispiel vom anderen Ende des Kontinents erwähnt werden, nämlich der Mini-Horrorboom in den Nuller-Jahren in der Türkei. Vor dem Millennium wagte man sich bereits ab und zu an das Horrorgenre. Der Erste davon war eine türkische Variante von Bram Stokers Dracula, nämlich *Çiglik* (Scream, Aydın Arakon 1949). 2004 startete dann der Comedy Horror Film *Okul* (*The School*, Yağmur Taylan, Durul Taylan 2004) den Horrorboom. Im gleichen Jahr folgte der Film *Büyü* (*Spell*, Orhan Oguz 2004). Der 2007 erschienene Film *Musallat* (*Pestering*, Alper Mestçi), war so erfolgreich, dass vier Jahre später ein zweiter Teil namens *Musallat 2: Lanet* (*Pestering 2*, Alper Mestçi 2011) in die Kinos kam. Im später folgenden Film *Semum* (Hasan Karacadag 2008), findet bis jetzt die wohl beste Vermischung von Horrorfilm und islamischen Elementen statt. Nach Kaya Özkacalar war nach der Krise in der türkischen Filmproduktion endlich genug Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten vorhanden um sich selbst an das Horrorgenre heranzuwagen. Zu-

¹⁵⁸Vgl. o.A.: „One Way Trip“-Schweizer Popcorn-Horror in 3D“, in: Kleine Zeitung 22.09.2011, URL: <http://www.kleinezeitung.at/freizeit/kino/2837507/one-way-trip-schweizer-popcorn-horror-3d.story>, (03.12.2012).

¹⁵⁹ Vgl. o.A.: „Irre, Intrigen und jede Menge Sex!“, in: Blick.ch, URL: <http://www.blick.ch/people-tv/kino/irre-intrigen-und-jede-menge-sex-id1981570.html>, (03.12.2012).

¹⁶⁰Vgl. Ben Hopkins: „Iceland’s first horror film: Director Julius Kemp on Reykjavik Whale Watching Massacre“, in: *icelandonscreen. Films...from Iceland*, URL: <http://icelandonscreen.wordpress.com/2009/09/12/iceland%E2%80%99s-first-horror-film-director-julius-kemp-on-reykjavik-whale-watching-massacre/>, (03.12.2012).

¹⁶¹Vgl. o.A.: „Icelandic Sci-Fi Thriller Frost sold to UK, Canada and Russica“, in Icelandic Film Centre 23.05.2012, <http://www.icelandicfilmcentre.is/news/nr/3101> (03.12.2012).

vor wollten viele Filmemacher das Risiko nicht eingehen, da es nach ihrer Meinung beispielsweise in der Geschichte des Landes nicht genug passende Horrormotive gab.¹⁶²

Die Beispiele bilden nun einen guten Überblick über die sehr unterschiedliche europäische Film- und Produktionslandschaft. Deutschland steht für die großen Filmnationen Europas. Österreich und Schweiz sind kleinere Nationen, die meist im Schatten ihrer Nachbarn stehen. Island ist einerseits ein Teil des Zusammenschlusses der nordischen Länder um sich gegen andere Filmlandschaften abzugrenzen, was später noch etwas genauer ersichtlich werden wird. Auf der anderen Seite verkörpert Island die kleinen Länder, in denen eine Filmbranche nur mit Hilfe von staatlichen Mitteln fähig ist.¹⁶³ In Island startete die heimische Filmproduktion erst wirklich durch die Einführung eines Filmfonds im Jahre 1978.¹⁶⁴ Die Türkei wurde mit einbezogen, da zumindest ein kleiner Teil in Europa liegt. Viel wichtiger ist jedoch der Einfluss auf die anderen europäischen Länder, unter anderem durch Immigration. Außerdem ist es wohl das klarste Beispiel für eine Filmproduktion, die starke kulturelle und historische Unterschiede zu den westlichen europäischen Ländern aufweist. Durch die verwendeten Länder als Beispiele wird ersichtlich, dass sich das Horrorgenre gleichzeitig in den unterschiedlichsten Ländern mit verschiedensten geschichtlichen Vorgängen ausbildete.

Die genaue Entfaltung des Horrors hängt, wie erwähnt, mit der nationalen Filmgeschichte und –produktion zusammen, jedoch können einige Indizien und Entwicklungen genannt werden, die zu dem „Boom“ des Genreimports beigetragen haben. Die Weiterentwicklung der entstandenen technischen Möglichkeiten der 90er, die wie erwähnt zu einem raschen Anstieg von Filmproduktionen im Amateurbereich beziehungsweise Low-Budget Bereich führten, spielen auch weiterhin eine wichtige Rolle. Dadurch können Projekte verwirklicht werden, die vorher nicht möglich gewesen wären. Durch die neue Technik wurden auch die Produktionskosten stark gesenkt, was zusätzlich vor allem junge Filmschaffende fördert. Viele Filmproduzenten nehmen sich dann zusätzlich einem Filmgenre an, das sie seit Kindheit an fasziniert hat und dem sie ihren eigenen heimischen Twist geben wollen. Ein

¹⁶²Vgl. Kaya Özkaracalar: „Horror films in Turkish Cinema: To Use or Not to Use Local Cultural Motifs, That is Not the Question“, in: Patricia Allmer, Emilyy Brick, David Huxley (Hg.): *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*, New York: Univ. Pr. 2012, S. 249-260, hier S. 249-260.

¹⁶³Vgl. Wendy Everett: „Re-framing the fingerprints: a short survey of European film“, in: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Bristol: Intellect Books 2005, S. 15-34, hier S. 15-22.

¹⁶⁴Vgl. Björn Nordjörd: „Iceland“, in: Mette Hjort, Duncan J. Petrie (Hg.): *The Cinema of small Nations*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Pr. 2007, S. 43-59, hier S. 46.

Beispiel dafür ist etwa *Das Ding aus der Mur* (David Hehn 2012), welcher der erste Horror beziehungsweise Splatterfilm aus Graz ist. Der Film ist eine Kombination aus viel Herzblut, eigentlich keinen finanziellen Mitteln, eine große Portion Spaß und Grazer Schauplätze wie Personen.¹⁶⁵

Außerdem konnten sich neue Möglichkeiten eröffnen, indem staatliche oder private Förderungen gewährleistet oder abgeändert wurden. Wie groß der Einfluss vor allem in kleinen Nationen sein kann, wird später in Bezug auf den norwegischen Film ersichtlich werden. Daneben waren Co-Produktionen eine gute Finanzquelle, wodurch vor allem kleine Länder vermehrt Filme veröffentlichen konnten, wie etwa die vorher genannte Kollaboration von der Schweiz und Österreich zeigt. Heutzutage handelt es sich deshalb bei einem Großteil der Filme um Co-Produktionen in unterschiedlichem Ausmaß, der bei reiner finanzieller Unterstützung starten kann und bei einer totalen Arbeitsaufteilung enden kann.

Daneben nahm das Ausmaß der Globalisierung zu, welche schon im Jahrzehnt davor im europäischen Kino seine Spuren hinterließ. So wurde auf unterschiedliche Weise versucht die neuen Verhältnisse und Schwierigkeiten, die durch die Globalisierung auftauchten, im nationalen Kino einzubinden. Eine Taktik war das Verwenden von verbreiteten Genres, da dadurch verschiedene nationale Identitäten verbunden werden können. Durch Genres können zum Beispiel Filme leichter ins Ausland exportiert werden, da sie einen größeren Fanbereich ansprechen.¹⁶⁶ Zusätzlich wurden auch Genrefilme im nationalen Rahmen und mit heimischen Elementen verbunden, um etwa aufzuzeigen, dass nicht nur Hollywood o.ä. solche Art von Filmen machen können. Durch die Verbindung können außerdem der heimische Hintergrund und die Eigenarten eingearbeitet werden, wodurch trotz Verwendung von weitverbreiteten Mustern nationale Identität dargestellt werden kann. Hierbei können vor allem, durch das Horrorgenre, gewisse nationale Eigenheiten, Charakteristiken oder Traditionen hinterfragt werden. Ein Beispiel liefert *Reykjavik Whale Watching Massacre*, indem der Sinn und die aktuelle Durchführbarkeit des Walfanges, welcher schon sehr lange mit der Tradition des Landes verknüpft ist, hinterfragt werden.

¹⁶⁵Vgl. Max Werschitz: „Wer hat Angst vor dem Ding aus der Mur?“, in: *Der dreiste kleine Kinomo* 18.07.2012, URL: http://www.kinomo.at/home/news/7864_wer-hat-angst-vor-dem-ding-aus-der-mur/archive/2012/7/ (03.12.2012).

¹⁶⁶Vgl. Ian Altin: „Current problems in the study of European cinema and the role of questions on cultural identity“, in: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Bristol: Intellect Books ²2005, S. 79-86, hier S. 82.

Zusätzlich haben die Folgen des 9/11 und die damit verbundenen Kriege nicht nur Einfluss auf die Entwicklung des amerikanischen Kinos, sondern betrafen auch Europa. Neben Bildern des Terrors waren und sind die Medien überfüllt von unterschiedlichen Seuchen, Angst vor geheimen Atomwaffen oder Ausbreiten der Wirtschaftskrise. Wie schon etwa zu den Zeiten des Vietnamkrieges nimmt das Horrorgenre die neuen Ängste in seine Entwicklung auf.¹⁶⁷ Ein Beispiel ist etwa der neue Viruszombie, wie im spanischen Werk *[REC]*. Grundsätzlich traten wie erwähnt in keinem der Länder alle genannten Indizien in Verbindung mit dem unerwarteten Erscheinen des Horrorgenres auf. Jedoch kann in vielen Ländern eine Kombination von mehreren als Auslöser für die Erstellung von Horrorfilmen angesehen werden. Oft spielt hierbei das Interesse am Genre, erschwingliche Technik, Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und Lust, dem Genre einen nationalen Charakter zu geben eine wichtige Rolle, wie man auch später im norwegischen Kino sehen wird.

¹⁶⁷Vgl. Jörg van Bebber: „Dawn of an Evil Millenium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend“, in: Jörg von Beber (Hg.): *Dawn of an Evil Millenium*, Darmstadt: Büchner-Verlag 2011, S. 17-26, hier S. 17ff.

3. NORWEGISCHER FILM

Die Geschichte Norwegens ist grundsätzlich geprägt von Einflüssen von außerhalb. Ab der Gründung der Kalmarer Union 1397 mit den Nachbarstaaten Dänemark und Schweden herrschte zumindest immer eines der Zwei in den nächsten 500 Jahren in Norwegen. Bis 1814 wurde es unter der Union mit Dänemark immer mehr dänisiert, worunter vor allem die Sprache litt. Erst in den folgenden knapp 100 Jahren, in der Zeit der Union mit Schweden, wurde das norwegische Kultur- und Sprachgut wieder gefördert. Aufgrund der Uneinigkeit im eigenen Land gibt es aber beispielsweise bis heute zwei Schriftsprachen. Die eine stellt eine norwegische Variante des Dänischen dar und die andere basiert auf den mündlichen norwegischen Dialekten. Durch die, teilweise zwangsweise, Verbundenheit mit den nordischen Nachbarn ist es oft schwer, Norwegen von diesen abzugrenzen. Die Vernetzung besteht auch heute weiterhin fort und hatte in der Vergangenheit und hat auch heute noch immer einen nicht zu unterschätzenden Einfluss im Filmbereich.¹⁶⁸ Aufgrund von besonders im Produktionsbereich vorherrschenden Zusammenarbeiten stellt sich eben, wie vorher erwähnt, öfter die Frage, ob es sich um ein nationales oder um ein transnationales Kino handelt.

Obwohl heutzutage eben dieser Vernetzungs- und Globalisierungsgedanke und deren Durchführung überall verbreitet ist und die ganze Welt umschließt, gibt es trotzdem noch eine Vielzahl von nationalen Werten und Eigenheiten. Der Einbezug oder das Wiederaufleben von nationalen Traditionen und Besonderheiten kann sogar teilweise als Gegenbewegung zu der sich ausbreitenden/ausgebreiteten Globalisierung angesehen werden. Die Menschen wollen sich trotz oder gerade wegen der Globalisierung wieder ihrer Wurzeln bewusst werden und diese mehr fördern. Das ist in verschiedenen Bereichen wahrnehmbar, egal ob es sich nun um Lebens- und Genussmittel, Bekleidung oder eben künstlerische Werke handelt. Für jeden Bereich gibt es unterschiedliche Beweggründe, Ideen und Kombinationsversuche von lokal und global um ein passendes Gleichgewicht zu schaffen. Beispielsweise wurde das Dirndl durch eine Kombination mit modischen Farben und Mustern zu einem neuen Trend in allen Altersgruppen. Der Versuch der Kombination von globalen und lokalen Elementen ist auch im filmischen Bereich auffindbar. Als ein Beispiel kann

¹⁶⁸Siehe z.B. Ralph Tuchtenhagen: *Kleine Geschichte Norwegens*, München: Beck 2009.

zum Beispiel der österreichische Filmpreis genannt werden, der dieses Jahr das zweite Mal verliehen wurde.¹⁶⁹

In dem Buch *Nordic National Cinemas* argumentieren die drei Autoren folgendermaßen für das Bestehen eines nationalen Kinos: „a country’s films history can be considered from certain stylistic or thematic parameters, related to the country’s culture and the general background of the films which unite country’s production, to be a more or less homogeneous phenomenon.”¹⁷⁰ Aus der Aussage kann man schlussfolgern, dass in Verbindung zu geschichtlichen Ereignissen und der Kultur des Landes auch übergreifende Tendenzen in jedem Land eine eigene nationale Ausformung bekommen können. Beispielsweise hatte der Zweite Weltkrieg verschiedenste Auswirkungen auf den Film in den unterschiedlichen Ländern der Welt in der Nachkriegszeit. Dabei war es wichtig, welches Verhältnis das Land und die Bewohner zu den Nazis hatten und welche Rolle sie im Krieg einnahmen, vor allem ob sie Verbündete, Gegner oder Opfer waren.

Für den Begriff des nationalen Kinos gibt es verschiedene Ansätze. In Verbindung mit den nordischen Ländern gehören die folgenden Annäherungsversuche bei der Frage nach nationalem und nordischem Kino zu den wichtigsten Vorgehensweisen. Erstens sind die Filme aus dem Norden aufgrund ihres geringen Exports schon gewissermaßen national. Ein wichtiger Grund, wodurch der Export erschwert ist, stellt nämlich die verwendete Sprache dar. Damit der Film im Ausland veröffentlicht werden kann, braucht es zumindest Untertitel. Auch wenn ein Austausch über die Landesgrenze hinaus grundsätzlich sprachlich möglich ist, ist der gegenseitige Export noch kein Muss. Ein Beispiel dafür bilden eben die nordischen Länder, in denen alle Sprachen bis aufs Finnische verwandt sind und somit zumindest das Wichtigste ohne Untertitel verständlich ist. Trotzdem wurde beispielsweise in den 80ern nur ein einziger norwegischer Film nach Schweden exportiert. Da in der Vergangenheit der Export von Werken so begrenzt war, gelang eine Vielzahl von Filmen oft nur dann ins Ausland, wenn sie von speziellen Regisseuren wie Ingmar Bergman oder Carl Th. Dreyer produziert worden waren. Dadurch galten die Filme

¹⁶⁹Siehe o.A.: „Österreichischer Filmpreis, in: *Akademie des österreichischen Films*, URL: <http://www.oesterreichische-filmakademie.at/filmpreis.html> (21.05.2012).

¹⁷⁰Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen: „Introduction: Film production as a national project“, in: Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen (Hg.): *Nordic National Cinemas*, London: Routledge 1998, S. 1-6, hier S. 1.

von einigen erfolgreichen Regisseuren, als Prototypen für die verschiedenen nationalen Kinos.¹⁷¹

Zweitens kann vom Blickwinkel und der Einschätzung des Publikums das nationale Kino definiert werden. Die Zuseher versuchen nämlich typische Elemente aus ihrer Kultur im Film wiederzufinden oder gewisse Bezugspunkte zur Geschichte herzustellen. Es muss aber nicht immer heißen, dass diese „richtig sind“. Beispielsweise wurde der Film *Trollelgen* (*Magic moose*, Walter Fyrst 1927) als typisch norwegisch angesehen, obwohl das Filmmaterial zum Großteil aus einem anderen schwedischen Film stammte. Die Assoziation ist natürlich in gewisser Weise nachvollziehbar, da die Natur sich in den beiden Ländern schon ähnelt. Es ist aber trotzdem schöner, wenn das Bildmaterial aus der Heimat kommt. Somit hängt die Einschätzung viel mit dem verwendeten Kontext zusammen.¹⁷²

Drittens gibt es einen weiteren Versuch der Abgrenzung bei Ländern, die aufgrund der Geschichte stark verbunden sind. Man versucht sich durch spezielle nationale Eigenschaften abzugrenzen. Ein Beispiel aus Österreich wäre der Einbezug von Legenden, kulturellen Traditionen, Dialekten oder des „Schmähs“ um sich von Filmen aus Deutschland und der deutschen Schweiz abzugrenzen. Der Einbezug von nationalen Elementen schließt jedoch nicht einen Zusammenschluss mit den verwandten Nachbarn aus. So wurde die Verbindung im Norden, als *Nordic Cinema*, als alternative Möglichkeit benutzt, um sich zusammen den Filmen aus Hollywood entgegenstellen zu können. Außerdem kann man, wie erwähnt, durch Co-Produktionen der Finanzierungsproblematik entgegenwirken, welche ja fast in jedem kleinen Land auftritt. Normalerweise hilft in den kleinen Nationen zusätzlich der Staat in irgendeiner Form um den quantitativen und den qualitativen Fortbestand der Filmindustrie zu gewährleisten und heimische Filme den amerikanischen Importen entgegensetzen zu können.¹⁷³ Welchen Einfluss und welches Ausmaß staatliche Förderungen in der Filmentwicklung haben können, wird folgend in dem Überblick der norwegischen Filmgeschichte ersichtlich werden.

3.1. Eine Geschichte aus dem Land der Trolle

Die Welt der bewegten Bilder kam sehr schnell nach Norwegen, denn bereits im Jahr 1896 fand die erste Vorführung in Christiania, dem heutigen Oslo, statt. Danach zogen viele mit

¹⁷¹Vgl. Soila, Widding, Iversen: „Introduction“, S. 2f.

¹⁷²Vgl. ebd. S. 3f.

¹⁷³Vgl. ebd. S. 4f.

ihren Vorführungen zu den weit verstreuten, besiedelten Gebieten. Acht Jahre später wurde in der Hauptstadt das erste fix erbaute Kino eröffnet. In den folgenden Jahren dominierten importierte Werke, wie von Charly Chaplin aus Amerika oder erotische Melodramen aus Dänemark, den Geschmack der Zuseher. Daneben waren aktuelle Nachrichten der wichtigste Programmpunkt. 1905 bekam Norwegen endlich seine Unabhängigkeit von Schweden zugestanden und die kommenden Veränderungen im Land sollten auch großen Einfluss auf das neue Medium haben.¹⁷⁴ Im folgenden Jahr wurde eine Dokumentation von Hugo Hermansen, welche die Ankunft des neuen Königs Haakon VII in Norwegen dokumentierte, zum Publikumshit. Trotz allem verlor das Publikum langsam das Interesse an den norwegischen „Realitätsproduktionen“. Somit war die Zeit reif für den ersten norwegischen Spielfilm, der wohl zwischen 1906 und 1908 das Licht der Welt erblickte. Das Werk *Fiskelivets Farer, eller et Drama paa havet* (*The Danger of a fisherman's life – An Ocean Drama*, Hugo Hermansen) ist verschollen und die Berichte darüber geben weder wirklich Auskunft über das genaue Jahr noch die Handlung des ersten norwegischen Spielfilms.¹⁷⁵ Seitdem wurden in den 100 Jahren bis 2011, 624¹⁷⁶ Spielfilme produziert. Davon wurden jedoch mehr als ein Viertel, 168 Filme, in den letzten 10 Jahren gedreht.¹⁷⁷ Später wird noch ersichtlich werden, dass es sich hierbei jedoch um eine regelrechte Produktionsachterbahn mit geschichtlichen Höhepunkten wie auch kargen Talfahrten handelt.

In den 1910ern kam langsam die norwegische Filmproduktion in Gang. Durch die stetige Steigerung von fiktiven Handlungen und dem Anstieg von festen Spielstätten wurden immer mehr Leute aus der Arbeiterklasse in die dunklen Kinosäle gezogen. Filmisch gesehen kann das Jahrzehnt in zwei Perioden aufgeteilt werden. In der ersten Phase von 1911 bis 1913 waren die Werke noch geprägt von einer Aneinanderreihung von einzelnen Szenen, bei denen die Charaktere meist frontal präsentiert wurden. Hierbei wurde oft das atemberaubende Leben der Oberklasse vorgeführt. Ein Beispiel dafür ist *Fattigdommens Forbandelse* (*The Curse of Poverty*, Halfdan Nobel Roede 1911), der zweite norwegische Spielfilm. Die zweite Phase von 1917 bis 1919 wurde von Peter Lykke-Seest beherrscht. Hier

¹⁷⁴Vgl. Gunnar Iversen: „Norway“, in: Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen (Hg.): *Nordic National Cinemas*, London: Routledge 1998, S. 102-141, hier S. 103f.

¹⁷⁵Vgl. Henrik G. Bastiansen, Hans Frederik Dahl: *Norsk mediehistorie. 2. utgave*, Oslo: Universitetsforl. 2008, S. 203f.

¹⁷⁶Ausgenommen sind im Kino gezeigte Kurzfilme und Novellenfilme, Dokumentarfilme und Co-Produktionen, bei denen der norwegische Anteil im finanziellen oder künstlerischen Bereich sehr klein war.

¹⁷⁷Vgl. Gunnar Iversen: *Norsk Filmhistorie. Spillefilmen 1911-2011*, Oslo: Universitetsforl. 2011, S. 331-351.

bewegte sich der Film vom Zeigen hinüber zum Erzählen, wodurch die Wichtigkeit der Geschichte zunahm. Sein erfolgreichster Film war *Historien om en gut* (*The Story of a Boy*, 1919), welcher in mehrere Länder exportiert wurde.¹⁷⁸

Gleichzeitig wurde jedoch vom Parlament ein Gesetz verabschiedet, welches die gerade aufblühende Filmlandschaft in Norwegen extrem einschränken sollte. Der *Film Theatres' Act* begrenzte nicht nur die Filmvorführungen durch eine strikte Zensur, sondern griff auch stark in die Filmproduktion für das restliche Jahrhundert ein. Zusätzlich wurden die Kinos von der jeweiligen Kommune übernommen, wodurch das Kinosystem wohl als einzigartig im Westen bezeichnet werden kann. Durch die Maßnahmen wollte der Staat einen höheren Standard in der Filmbranche erhalten. Jedoch unterbrachen die Regelungen nicht nur den Kreislauf der Wirtschaft, sondern erschwerten es auch der norwegischen Filmwirtschaft konstant Werke zu produzieren. Am Beginn gingen sogar 2/3 der Ticketeinnahmen nicht zurück in die Filmproduktion, sondern finanzierten andere kommunale Projekte wie etwa den Skulpturenpark von Gustav Vigeland in Oslo. Um die Filmwirtschaft doch etwas anzukurbeln, begann man einigen Produktionen Zuschüsse zu gewähren.¹⁷⁹

In den 20ern wechselte der Fokus in den Filmen von der Stadt auf das norwegische Land, wodurch an die Romantik des vorigen Jahrhunderts angeschlossen wurde.¹⁸⁰ Die romantischen Melodramen entsprachen genau der Sehnsucht des gerade industrialisierten Norwegens. Viele Menschen zogen aufgrund der Industrie in die Städte, jedoch befiel die meisten der Wunsch nach dem traditionellen Leben auf dem Land. Die Besucherzahlen stiegen so drastisch an, dass die heimischen Filme mit Hollywood-Stars wie Chaplin mithalten konnten. Den Grundstein für den nationalen Durchbruch des heimischen Kinos bildete *Fante-Anne* (*Anne, The Tramp*, Rasmus Breistein 1920). Hier ist das ländliche Gebiet noch sehr naturalistisch und kritisch dargestellt. In den folgenden Filmen wird die Abbildung jedoch immer idyllischer. Zehn Jahre später beendete Breistein, der wichtigste Regisseur des Jahrzehnts, mit *Kristine Valdresdatter* (*Kristine, Daughter of Valdres*, 1930) die Stummfilm-ära.¹⁸¹

Der Tonfilm wurde mit *Den store barnedåpen* (*The Big Christening*, Tranced Ibsen 1931) eingeleitet. Durch die Verwendung von Sprache trat der nationale Aspekt noch mehr in den

¹⁷⁸ Vgl. Bastiansen, Dahl: *Norsk mediehistorie*, S. 204-209.

¹⁷⁹ Vgl. Iversen: „Norway“, S. 102-141, S. 105ff.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 108f.

¹⁸¹ Vgl. Bastiansen, Dahl: *Norsk mediehistorie*, S. 254.

Vordergrund, da nun klar war, aus welchem Land der Film stammte. Dadurch ging der Austausch auf nordischer Ebene zurück. Der Import aus Hollywood nahm aber nicht ab, da das Publikum sich schnell an das zusätzliche Lesen von Untertiteln gewöhnt hatte. Da das Nationalgefühl nun durch die Sprache ausreichend involviert war, wurde das Landleben realistischer dargestellt. Es wurde mehr auf aktuelle Geschehnisse und Vorgehen eingegangen.¹⁸² Obwohl Norwegen von der Finanzkrise nicht unberührt gelassen wurde, werden die 30er im Nachhinein als das *Goldene Zeitalter* betitelt. Ein Teil der Filme gehört sogar zu den beliebtesten Filmen der norwegischen Filmgeschichte und sind heute noch Teil des Fernsehprogramms an den Feiertagen. Ein wichtiger Grund für den Erfolg in den 30ern stellte die Gründung der Produktionsfirma *Norsk Film A/S* dar, welche von den kommunalen Kinos finanziert wurde.¹⁸³

Tranced Ibsen war der populärste und wichtigste Regisseur des *Goldenen Zeitalters* und auch der folgenden Jahrzehnte, was ihn zusätzlich zu einem der produktivsten norwegischen Regisseure bis heute macht.¹⁸⁴ Einerseits entwickelte Ibsen mit Filmen wie *Den store barnedåpen* das ländliche Melodrama weiter, in denen er das Stadtleben in einem neuen Blickwinkel zeigte. Andererseits orientierte er sich sehr am klassischen Hollywood.¹⁸⁵ Da das Publikum amerikanische Filme begehrte, wurden norwegische Varianten davon zu Box-Office-Hits. Beispiele dafür sind der psychologische Thriller *To Levende og en Død* (*Two Living and One Dead*, Tranced Ibsen 1937) oder das Melodrama *Fant* (*Tramp*, Tranced Ibsen 1937). Neben Ibsen produzierte Leif Sinding einige berühmte Filme, wie beispielsweise *Fantegutten* (*The Gipsy*, Leif Sinding 1932).¹⁸⁶

1940 übernahmen die Nazis die Macht über das Land und die Kontrolle über die Filmproduktion. In der Zeit wurden hauptsächlich Komödien und harmlose Thriller gedreht. Der populärste Film damals war wohl *Vigdis* (Helge Lundes 1943), welcher einen Mix aus beliebten Elementen, wie Komödie, Tanzfilm und tragisch-romantischem Liebesmelodram, verkörpert. Das einzige propagandistische Werk stellt hierbei *Unge Viljer* (*Youthful Will*, Walter Fyrst, 1943) dar. Außerdem wurde der erste norwegische Kinderfilm *Ti gutter og*

¹⁸²Vgl. ebd. S. 255ff.

¹⁸³Vgl. Iversen: „Norway“, S. 102-141, hier S.110.

¹⁸⁴ Er ist der Enkel von zwei der wichtigsten Literaten aus Norwegen, Henrik Ibsen und Bjørnstjerne Bjørnson. Deshalb stellten die Leute sehr große Erwartungen an ihn, die er schlussendlich doch zufriedenstellend erfüllen konnte. Vgl. ebd. S. 110f.

¹⁸⁵ Ein Grund für seine erfolgreiche Verwendung von Muster der klassischen Hollywoodfilme ist wohl sein langer Aufenthalt in Amerika in den 20er Jahren. Dort arbeitete er z.B. bei *MGM*. Vgl. ebd. S. 111.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 111ff.

en gjente (*Ten boys and a girl*, Alexey Zaitzow 1944) veröffentlicht. Die Thematik des Ausbesserns von eigenen Fehlern oder die von Erwachsenen wird zu einem wichtigen Bestandteil im norwegischen Kinderfilm.¹⁸⁷

Nachdem der Krieg vorbei war, nahmen die Publikumszahlen wieder drastisch zu, da das Programm nun wieder breiter gefächert war. Da die amerikanischen wie britischen Produktionen während der Kriegsjahre verboten waren, erhielten sie besonders großen Publikumsansturm. Mit den zahlreichen importierten Musikfilmen kam auch eine ganz neue Jugendkultur inklusive Rock'n'Roll nach Norwegen. Dadurch wurden die Jugendlichen auch zu einer ernstesten Zusehergruppe. Doch die norwegische Filmproduktion wollte sich dem ausländischen Film nicht kampflos ergeben. Aufgrund von staatlicher *Støtteordningen* ("Unterstützungsregelung")¹⁸⁸, technischen Entwicklungen sowie auch einer neuen Generation von Filmschaffenden, erlangte das Filmrepertoire einen höheren Level in der Breite wie auch in der Qualität.¹⁸⁹ Dabei wurden einerseits alte erfolgreiche Tendenzen ausgebaut und andererseits wurde mit neuen Bereichen experimentiert.

Bei den bereits benutzten Genres blieben die Komödien an der Spitze der Beliebtheitsskala. Es gilt sogar teilweise als „Das Jahrzehnt“ der norwegischen Komödie. Grundsätzlich gab es alles von Farcen bis hin zu romantischen Komödien. Jedoch wurden die aktuellen starken Veränderungen in der Gesellschaft auch ins Komödiengenre übernommen. Somit drehten sich viele Filme um die Rollen der Geschlechter und/oder sozialen Probleme. Ein Beispiel dafür ist *Vi gifter oss* (*We are Getting Married*, Nils R. Müller 1951), indem sich ein frisch vermähltes Paar auf die harte Suche nach einer Wohnung in der Stadt begibt.¹⁹⁰

Außerdem stieg nicht nur die Produktion von Dokumentarfilmen in den 50ern stark an, sondern es wurden auch einige der erfolgreichsten davon veröffentlicht. Das beste Beispiel liefert *Kon-Tiki* (Thor Heyerdahl 1950), der bis jetzt als einziger norwegischer Film mit einem Oscar ausgezeichnet wurde.¹⁹¹ Zusätzlich bildete sich das Genre des Kinderfilms richtig aus. Die ersten Filme waren hierbei noch eher Aufklärungsfilme wie *Marianne på sykehuset* (*Marianne in the Hospital*, Titus Vibe-Müller 1950). Mit der Zeit wurden sie

¹⁸⁷Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 108-128.

¹⁸⁸Ab der zweiten Version 1955 war die Unterstützung von den Ticketverkaufshöhe abhängig. Außerdem mussten die Filme zusätzlich einem gewissen Qualitätsanspruch entgegenkommen, der durch den staatlichen Filmrat bestimmt und kontrolliert wurde. Vgl. Bastiansen, Dahl: *Norsk mediehistorie*, S. 340.

¹⁸⁹Vgl. ebd. S. 324-330.

¹⁹⁰Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 169-176.

¹⁹¹Vgl. Bastiansen, Dahl: *Norsk mediehistorie*, S. 332f.

unterhaltsamer und orientierten sich mehr an Jugendlichen, wie in der Serie *Stompa & Co* (Nils-Reinhardt Christensen, 1962).¹⁹²

Bei den neuen Genres wurde das Okkupationsdrama das erfolgreichste, welches oft in Form von Dokudramen Geschichten aus der Okkupationszeit aufarbeitete. Im Mittelpunkt der ersten sehr action- und abenteuerlastigen Filme standen meist männlichen Helden, die ihr Land beschützten. Der Erfolgreichste davon war wohl *Kampen om tungtvannet* (*The Battle for Heavy Water*, Titus Vibe-Müller 1948). In *Ni Liv* (*Nine Lives*, Arne Skouen 1957) wird der Held schon realistischer und verletzlich dargestellt. Die Tendenz setzte sich später fort. Zusätzlich verschwand der dokumentarische Touch und die Frauen erhielten eine wichtigere Rolle.¹⁹³ *Ni Liv* war einer der zahlreichen erfolgreichen Filme von dem wichtigsten und einflussreichsten Regisseur der Nachkriegszeit, Arne Skouen. Schon sein Debüt *Gategutter* (*Street Boys*, 1949) brachte große Innovation ins norwegische Kino. Er verwendete beispielsweise großteils Amateure in dem vom italienischen Neorealismus inspirierten Film. Skouen experimentierte während seiner ganzen Laufbahn weiter, wodurch sich auch andere Regisseure von ihm und von ausländischen Bewegungen und Filmen inspirieren ließen.¹⁹⁴

So wurde etwa Erik Løchen von Berthold Brecht beeinflusst. In seinem Film *Jakten* (*The Chasers*, 1959) entstehen keine durchgehende Handlung und keine Illusion, da sich beispielsweise die Schauspieler direkt an den Zuseher wenden oder eine Kommentatorenstimme den Handlungsfluss unterbricht.¹⁹⁵ Dahingegen gilt *De dødes tjern* (*Lake of the Dead*, Kåre Bergstrøm 1958) als ein Versuch sich an ein beliebtes ausländisches Genre heranzuwagen, nämlich dem Horror. Bergstrøm hat zusätzlich typische Elemente aus dem Kriminalfilm eingebaut, wodurch eine klare Genreeinteilung nicht vollkommen eindeutig ist. Jedoch gibt es auch heutzutage, wie man später sehen wird, die Einbindung von Charakteristiken aus dem Krimi. Da eben auch viele Horrorelemente, wie etwa eine okkulte Macht, eingebaut sind und das Horrorgenre sehr breitflächig ist, kann der Film durchaus als der erste norwegische Horrorfilm angesehen werden.¹⁹⁶

¹⁹²Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 188-191.

¹⁹³Vgl. Iversen: „Norway“, S. 102-141, hier S. 123f.

¹⁹⁴Vgl. ebd. S. 124ff.

¹⁹⁵Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 181ff.

¹⁹⁶Vgl. ebd. S. 193ff.

Eine weitere Landmarke im norwegischen Film wurde mit *Døden er et kjærtegn* (*Death is a Caress*, Edith Carlmar 1949) gesetzt. Das Werk ist nicht nur im Film Noir einordenbar, sondern er wurde auch von der ersten norwegischen Regisseurin produziert. Edith Carlmar erarbeitete sich zuerst mit ihren sozialen Dramen und dann mit ihren Komödien einen Platz unter den wichtigsten Regisseuren jener Zeit. Ein Beispiel für einen Film mit großem Publikumszulauf ist die Komödie *Fjols til fjells* (*Fools on the Mountain*, Edith Carlmar 1957).¹⁹⁷

In den 60ern gingen die Kinobesucherzahlen drastisch zurück. Die wichtigste Ursache dafür lag in der großen Konkurrenz, nämlich dem Fernsehen. Plötzlich war es schwerer die Zuseher von zu Hause, wo der Großteil nun bereits bewegte Bilder besaß, ins Kino zu locken. Es entwickelten sich dann grundsätzlich zwei Möglichkeiten mit denen sich das Publikum anlocken ließ. Auf der einen Seite hatten norwegische Unterhaltungsgenres noch immer viel Zulauf. Bei den norwegischen Komödien war ein wichtiger Grund für die Popularität der wiederholte Einsatz von beliebten Schauspielern wie Arve Opsahl. Daneben gehörten weiterhin Okkupationsdramen wie *Brent jord* (*Scorched Earth*, Knut Andersen 1969) zu den norwegischen Box-Office-Erfolgen. Die Genrefilme behielten ihren Erfolg, da sie sowohl die Nähe zur nationalen Vergangenheit behielten als auch dem Geschmack des Publikums treu blieben.¹⁹⁸

Andererseits verbreitete sich vom europäischen Festland die Idee des *Auteurs* in Norwegen und setzte tief greifende Veränderungen in Gang. Durch die neuen Impulse entstanden Filmklubs und Filmzeitschriften, wodurch eine andere Art von Publikum heranwuchs. Die neue Gruppe von Zusehern begab sich ins Kino um die Filme der experimentierfreudigen, norwegischen Regisseure zu sehen. Zum Beispiel brachte Pål Løkkeberg mit Werken wie *Liv* (Pål Løkkeberg 1967) den Modernismus in den norwegischen Film.¹⁹⁹ Ein wichtiger Grund für das Blühen des experimentellen Films war ein Aufstand der Filmschaffenden im Jahre 1964, bei dem gegen die kommunale Macht in der Film- und Kinobranche protestiert wurde. Infolgedessen wurde als erster künstlerischer Leiter in der *Norsk Film A/S*, welche noch immer durch den Staat und die Kommune geleitet wurde, der Regisseur Erik Borge eingesetzt. Dadurch hatte das erste Mal eine Person das Amt inne, der auch wirklich etwas

¹⁹⁷Vgl. Bastiansen, Dahl: *Norsk mediehistorie*, S.330.

¹⁹⁸Vgl. ebd. S. 384-388.

¹⁹⁹Vgl. ebd. S. 389f.

von der Branche und dem Medium aus Erfahrung verstand. Von ihm wurden folglich auch neue Talente gefördert, wie etwa der vorher erwähnte Pål Løkkeberg.²⁰⁰

In den 70ern entwickelten sich die modernistischen Tendenzen mehr in Richtung eines „Sozialmodernismus“, bei dem die Entfremdung und der Identitätsverlust im Mittelpunkt standen. In Filmen wie *Voldtekt* (*Rape*, Anja Breien 1971) wird dargestellt, wie Individuen dem „System“ hilflos entgegenstehen.²⁰¹ In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts verwandelte sich die Bewegung in eine „Sozialrealistische“. Hier wurde nun versucht, Lösungsvorschläge für aktuelle Schwierigkeiten in der norwegischen Gesellschaft zu geben. Aufgrund dessen kam es auch öfter vor, dass die Filme viele Elemente von Dokudramas besaßen, wie in *Streik!* (*Strike*, Oddvar Bull Tuhus 1975).²⁰² Neben politischen Themen stand noch immer die Rolle der Frau im Zentrum der norwegischen Filme. Der größte Box-Office-Hit *Hustruer* (*Housewives*, Anja Breien 1975) kam hierbei von einer sehr wichtigen weiblichen Regisseurin der Zeit. Der Großteil der Filme, die sich mit den wichtigen sozialen und politischen Themen beschäftigten, lockte jedoch nur eine geringe Anzahl von Norwegern in die Kinos. Einige versuchten deshalb, mit Hilfe von unterhaltsamen Filmen, sich den amerikanischen Blockbustern wieder entgegenzustellen. Der größte Hit der Zeit und erste voll animierte norwegische Film war *Flåklypa Grand Prix* (*The Pinchcliffe Grand Prix*, Ivo Caprino 1975). Des Weiteren war die Adaption eines dänischen Erfolges, *Olsen-banden* (*The Olsen-Gang*, Knut Bohwim 1969), so erfolgreich, dass insgesamt 12 Fortsetzungen bis 1984 gedreht wurden.²⁰³

In den 80ern setzte sich zuerst die Welle der politischen und sozialen Filme fort. So wurde beispielsweise in *Hard asfalt* (*Hard Asphalt*, Sølve Skagen 1986) der hohe Alkoholkonsum der norwegischen Gesellschaft sowie der Drogenkonsum kommentiert.²⁰⁴ Im Jahr 1985 ergaben sich jedoch wieder tief greifende Veränderungen für das Filmgenre. Neben der ersten Austeilung des norwegischen Filmpreises *Amanda*, fanden auch actionlastige Handlungen ihren Weg zurück auf die Leinwand.²⁰⁵ Das neue Motto für die Filmproduktion war „Norway goes International“. Der erste Vertreter war *Orions belte* (*Orion's*

²⁰⁰Vgl. ebd. S. 390-393.

²⁰¹Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 218ff.

²⁰²Vgl. ebd. S. 239f.

²⁰³ Vgl. Iversen: „Norway“, S. 133ff.

²⁰⁴Vgl. Peter Cowie: „General Survey“, in: Peter Cowie (Hg.): *Scandinavian Cinema. A Survey of the Films and Film-Makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden*, Hollywood: Samuel French Trade 1992, S. 23-162, hier. S. 95.

²⁰⁵Vgl. Bastiansen, Dahl: *Norsk mediehistorie*, S. 486f.

Belt, Ola Solum 1985). Er toppte nicht nur alle anderen bisher da gewesenen wirtschaftlichen und ästhetischen Erfolge, sondern war auch, aufgrund seiner hohen Produktionskosten, der Erste, der mit Hilfe von ausländischen Investoren erstellt wurde. In den folgenden Jahren entstanden vermehrt Filme in Zusammenarbeit mit ausländischen Investoren. Die Werke waren deshalb auch mehr am internationalen Markt orientiert und man experimentierte unter anderem mit anderen bekannten Genres. Ein Beispiel dafür bietet die Black Comedy *Blackout* (Erik Gustavson 1986). Der erfolgreichste Action Thriller aus dieser Zeit war *Veiviseren (Pathfinder)*, Nils Gaup 1987). Er war der erste Film, welcher vom Regisseur über die Handlung bis hin zur Sprache durchgehend samisch war und wurde zusätzlich für den Oscar nominiert. Das Interesse aus dem Ausland für die norwegische Produktion brach nach einigen Jahren wieder ab. Jedoch wurden dadurch internationale Genres wieder in die norwegische Filmproduktion eingeführt.²⁰⁶

Das nächste Jahrzehnt war sehr vielschichtig, es wurde jedoch auch oft auf alte erfolgreiche Muster zurückgegriffen. So haben die meisten Thriller wieder einen amerikanischen Hollywood-Touch. Egal welche Strategie verfolgt wurde, alles was im Land produziert wurde, fand meistens guten Anklang beim eigenen Publikum. Der erfolgreichste Film verwies auf die Filmgeschichte der 30er, da er ein sehr romantisches Bild des Landes beinhaltete. Dabei handelte es sich um *Kristin Lavransdatter* (Liv Ullmann 1995).²⁰⁷

Den großen Wendepunkt in den 90ern bildet das Jahr 1997, in dem *Budbringeren (Junk Mail)*, Pål Sletauen 1997) und *Insomnia* (Erik Skjoldbjærg 1997)²⁰⁸ in Cannes gezeigt wurden. Dadurch rückte Norwegen wieder ins internationale Filmbewusstsein. Als eine kleine Hilfe für den Erfolg der beiden Filme im Ausland, kann die Dogma-Bewegung aus dem Nachbarland angesehen werden. Dadurch wurde das Spotlight sowohl auf kleine Filmnationen im Allgemeinen wie auch die nordischen Länder im Speziellen geworfen. Hier schaffte es nun der norwegische Film etwas aus dem Schatten seiner erfolgreichen Filmnachbarn herauszutreten. Interessanterweise wird in *Budbringeren* wie auch *Insomnia* eine Kombinationsvariante verwendet, welche auch in den anderen nordischen Ländern häufig eingesetzt wird. Dabei handelt es sich um eine Vermischung von Elementen aus bekannten

²⁰⁶Vgl. Iversen: „Norway“, S. 102-141, hier S. 136ff.

²⁰⁷Vgl. ebd. S. 138ff.

²⁰⁸ Christoph Nolan veröffentlichte 2002 ein Hollywood-Remake unter dem gleichen Namen.

Hollywood Genres mit gewissen Tendenzen aus dem Art Kino.²⁰⁹ So basieren *Budbringeren* und *Insomnia* auf einer Kombination aus Black Comedy und Film Noir. Beide binden außerdem die sehr beliebten Komponenten Verbrechen und Gewalt ein. Zusätzlich spielen sie mit den weitverbreiteten Klischees, dass Norweger friedlich, naturverbunden und ordnungsliebend sind. In *Insomnia* wird durch eine natürliche Gegebenheit der Film grundsätzlich zu einem *Film Blanc*. Er spielt nämlich im Sommer in Tromsø, wo es aufgrund der nördlichen Lage durchgehend hell ist. Die daraus resultierende Schlaflosigkeit der Hauptperson ist ein wichtiger Punkt im Film.²¹⁰

Neben dem Kriminalfilm spielte auch das Melodrama eine weitere wichtige Rolle. Hier entstand das *Melodrama on demand*, welches sich mit Fragen der Gleichberechtigung und Ethnizität auseinandersetzte.²¹¹ Besonders in Oslo spielen die beiden Fragestellungen eine wichtige Rolle, da fast jede vierte Person in der Hauptstadt ein Immigrant ist.²¹² Ein Beispiel dafür ist Erik Poppes Start seiner Reihe mit *Schpaa* (*Bunch of Five*, Erik Poppe 1999), in dem die Frage nach Gleichheit wie Heterogenität eine zentrale Rolle spielt.²¹³

Am Anfang des 21. Jahrhunderts gab es einige Veränderungen auf der Produktionsseite, durch die die Erstellung von Filmen stark begünstigt wurde. Erstens wurden immer mehr lokale Filmzentren gegründet, in denen die Filmschaffenden zusätzlich um Unterstützung ansuchen konnten. Dadurch nahm die Möglichkeit finanzieller Hilfe stark zu. Zweitens unterlief das staatliche Zuschusssystem einer Überarbeitung, welche zur 50/50 Ordnung führte. Die Produktion erhielt von staatlicher Seite eine Hälfte, wenn sie 50% der Kosten mit Privatmittel decken konnten. Aufgrund einer Festsetzung der Gesamtzuschussmenge gingen jedoch weiterhin einige Projekte leer aus. Das System kam vor allem den Unterhaltungsfilmen zugute, währenddessen die mehr künstlerischen Filme von einer alten Staatsbeihilfe profitierten. Zusätzlich werden seit 2009 gewisse Regisseure und Filmteams ausgewählt. Sie erhalten dann von staatlicher Seite eine Zusage, dass eine gewisse Anzahl von

²⁰⁹Vgl. Andrew Nestingen: *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change*, Copenhagen: Museum Tusculanum Pr. 2008, S. 53.

²¹⁰ Vgl. Ellen Rees: „Norwave: Norwegian Cinema 1997 - 2006“, in: *Scandinavian – Canadian Studies*, Vol. 19, 2006, Academia.edu. Share research, URL: http://www.academia.edu/581339/Norwave_Norwegian_Cinema_1997-2006, (27.11.2012), S. 88-109, hier S. 89-94.

²¹¹Vgl. Nestingen: *Crime and Fantasy in Scandinavia*, S. 100.

²¹²Vgl. Statistics Norway: „Immigrants and Norwegian-born to immigrant parrents. 1 January 2012. Most new immigrants from the new EU countries“, in: *Statistics Norway. Statistisk sentralbyrå*, 26.04.2012, <http://www.ssb.no/en/innvbf/> (27.11.2012).

²¹³Vgl. Nestingen: *Crime and Fantasy in Scandinavia*, S.106.

Projekten gefördert werden wird. Das wirkt sich positiv auf eine durchgehende Filmproduktion aus. Drittens verließ 2000 der erste Jahrgang die norwegische Filmschule, wodurch nun eine neue Filmgeneration das erste Mal im eigenen Land ausgebildet wurde. Das gilt als Beweis des Staates, sich auch endlich für die Ausbildung im Filmbereich zu interessieren. Viertens wagten sich nun auch vermehrt Personen mit Hilfen von privaten Finanzierungsmitteln an die Produktion von Low-Budget-Filmen. Das beste Beispiel dafür ist Tommy Wirkola, welcher drei Filme mit extrem kleinem Budget in Nord-Norwegen drehte. Dabei handelt es sich um *Kill Buljo* (2007), *Død Snø* (*Dead Snow*, 2009), *Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa* (*Kurt Josef Wagle and the Legend of the Fjord Witch*, 2010).²¹⁴ Anfang nächsten Jahres kommt außerdem Wirkolas Hollywooddebüt *Hansel and Gretel: Witch Hunters* (2013) auf die Kinoleinwand.²¹⁵

Durch die genannten Veränderungen entwickelte sich die Filmlandschaft in Norwegen in zwei Tendenzen weiter. Einerseits erhielten die Unterhaltungsfilme großen Zuspruch. So entstanden etwa zuerst einige romantische Komödien, in denen junge Männer mit den Problemen und den Verantwortungen des Erwachsenwerdens kämpfen, wie etwa in *Buddy* (Morten Tyldum 2003). Gleichzeitig wurden einige *Quirky Feel-Good* Filme produziert, die sowohl bei den Kritikern wie auch beim Publikum positive Erfolge feierten. In denen tauchen meist „schrullige“ und ungewöhnliche Hauptpersonen auf, die auf irgendeine Weise Akzeptanz erhalten. So mutet etwa der Oscar nominierte Film *Elling* (Petter Næss 2001) zwischendurch wie eine norwegische Version von *Forrest Gump* (Robert Zemecki 1994) an. Interessanterweise stellt ein Dokumentarfilm über einen Männerchor, *Heftig og begejstret* (*Cool and Crazy*, Knut Erik Jensen 2001), einen international erfolgreichen *Quirky-Feel-Good* Film dar.²¹⁶

Daneben setzten sich auch andere bekannte Genres weiter fort. Der Krimi fand auch in den letzten Jahren nicht nur in Buchform, sondern auch in Filmform weiterhin großen Anklang. So gab es vermehrt Verfilmungen von erfolgreichen Krimibüchern, wie etwa einige Werke basierend auf der *Varg Veum* Serie. Der Film *Hodejegeren* (*Jo Nesbø's Headhunters*, Mor-

²¹⁴Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 293-302.

²¹⁵Vgl. Andreas Hadsel Opsvik: „-Det er ingen grunn til at norske skodespelarar ikkje skal kunne brukast! Tommy Wirkola trumfa gjennom blant anna Bjørn Sundquist og Ingrid Bolsø Berdal i sin Hollywooddebut“, in *p3 – Filmpolitiet*, 29.11.2012, URL: <http://p3.no/filmpolitiet/2012/11/det-er-ingen-grunn-til-at-norske-skodespelarar-ikkje-skal-kunne-brukast/> (03.12.2012).

²¹⁶Vgl. Rees: „Norwave“, S. 88-109, hier S. 94-100.

ten Tyldum 2011) schaffte es sogar in diesem Jahr in die österreichischen Kinos.²¹⁷ Die erstaunlichste Entwicklung im neuen Jahrtausend ist wohl das plötzliche Erscheinen des Horrorgenres im norwegischen Film. Auf die genaue Entstehung und Ausbreitung werde ich später, kurz vor der Analyse der Filme, eingehen. Zusätzlich wurden auch viele Teenfilme produziert. Einerseits gab es Werke, die sich dem amerikanischen Teenfilm annäherten, wie etwa *Tommys inferno* (Ove Raymond Gyldenås 2005). Andererseits kann wie in der Vergangenheit versucht werden, typische Schwierigkeiten einzubinden, wie etwa in *Bare Bea* (*Just Bea*, Petter Næss 2004).²¹⁸

Obwohl die Genrefilme sehr großen Zulauf erlangen, dreht sich die zweite Tendenz jedoch weiterhin um die mehr künstlerischen Filme. In 2006 erhielten zwei Debütfilme sehr große Aufmerksamkeit. Sowohl in *Den brysomme mannen* (*The bothersome man*, Jens Lien 2006) wie auch in *Reprise* (Joachim Trier 2006) wird die Suche nach der norwegischen Identität zwischen Land und Stadt sowie lokal und global thematisiert. In *Den brysomme mannen* erleben wir die Hauptperson in unterschiedlichen absurden Szenarios, welche oft die Grenzen der Realität ausweiten. Hier ist die eigene Identität abhängig von der perfekt renovierten und eingerichteten Wohnung, welche den echten norwegischen Drang zur perfekten Wohnungseinrichtung überzeichnet.²¹⁹ Trier lehnt sich mit *Reprise* an die modernistische Tradition an und lässt die Handlung in einer leichten, jedoch komplexen und spannenden Struktur entfalten. Das deshalb als Mosaikfilm bezeichnete Werk führte zu einer kleinen Welle von Filmen, in denen sich die Leben von unterschiedlichsten Leuten aus speziellen Gründen kreuzen. Ein Beispiel liefert etwa eine der ersten Abgängerinnen der norwegischen Filmschule mit *Upperdog* (Sara Johnsen 2009), indem sich die Handlung um die Entflechtung der komplexen Verknüpfung der vier Hauptpersonen dreht.²²⁰

Die vermehrte Produktion von Filmen hat auch Auswirkungen auf die Kinobesuchszahlen. Im Vergleich zu den Kinobesucherzahlen aus dem Jahre 2002 gab es 2011 einen leichten Rückgang. Trotzdem stieg der Prozentanteil von Zusehern, die sich einen norwegischen Film ansahen, von 7,5% in 2002 auf 24,5% im Jahr 2011 an. Außerdem verdoppelte sich

²¹⁷Vgl. o.A.: „Absurder Thriller „Headhunters““, in: *Kleine Zeitung*, 10.04.2012, URL: <http://www.kleinezeitung.at/freizeit/kino/2992112/absurder-thriller-headhunters.story>, (27.11.2012).

²¹⁸Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 302-311.

²¹⁹Vgl. Rees: „Norwave“, S. 88-109, hier S. 100-105.

²²⁰Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 315-319.

die Anzahl der veröffentlichten heimischen Filme in der gleichen Zeit auf 33.²²¹ So nah kamen die Zahlen noch nie dem geäußerten Wunsch des norwegischen Kulturministers aus dem Jahre 2007 mit jährlich 25 neuen Langfilmen und 25% Besucheranteil.²²² Es wird sich in den folgenden Jahren zeigen, ob der hohe Anteil gehalten werden kann.

3.2. Neue Bewohner bekommt das Land

Wie im vorhergehenden Kapitel ersichtlich wurde, gab es schon seit Beginn eine starke Beziehung zu Hollywood. Vor dem Krieg spielten die Filme aus Amerika eine begehrte Rolle. Die norwegische Filmbranche hätte jedoch alleine, aufgrund der geringen finanziellen Unterstützung und der starken Eingrenzungen, die Massen im Kinosaal schwer zufriedenstellen können. Das Öl wurde noch lange nicht entdeckt und somit sehnte man sich noch nach dem „American dream“. Deshalb ist die Orientierung an klassische Hollywoodgenres nachvollziehbar. Nach dem Krieg boomten wieder zuerst die Unterhaltungsfilme, sowohl norwegische wie auch amerikanische. Die neue Generation der Filmemacher versuchte sich in den folgenden Jahrzehnten, in Anlehnungen an den Vorgängen in den anderen europäischen Ländern, einen eigenen Stil zu erschaffen. Das Problem war, dass weder das heimische Publikum noch die Kritiker außerhalb des Landes großes Interesse an den sozial-politischen Filmen zeigten.

Nach Gunnar Iversen tritt Mitte der 80er eine starke Veränderung auf. Danach entstanden „several production cycles of genre movies in Norway, producing movies that use successful genre formulas and formats from American film industry and try to exploit these genre formulas in Norwegian context.“²²³ Die Kombination von erfolgreichen Mustern aus den Hollywoodgenres mit norwegischen Eigenheiten wurde, wie bereits erwähnt, nicht immer zum Publikumshit. Vor allem auf kritischer Seite hatten es die Filme aufgrund ihrer Benennung zum Unterhaltungsfilmbereich oft schwer. Dennoch stellt Iversen zwei beziehungsweise drei Produktionszyklus fest.²²⁴

²²¹Vgl. Film & Kino: „Årbok 2011. Alt om film og kino i Norge“, in: *Film & Kino*, URL: http://www.kino.no/migration_catalog/article1001316.ece/BINARY/Film++Kino+-+%C3%85rbok+2011++160412 28.11.2012, (01.12.2012), S.7ff.

²²² Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 296f.

²²³ Gunnar Iversen: „Learning from Genre: Genre Cycles in Modern Norwegian Cinema“, in: Andrew Nestingen, Trevor G. Elkington (Hg.), *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*, Detroit: Wayne St. Univ. Pr 2005, S. 261-279, hier S. 261.

²²⁴Vgl. ebd. S. 261f.

Der erste Zyklus fand in Verbindung mit der Phase „Norway goes International“ statt. Den Startschuss dafür lieferte Oddvar Bull Thuhus mit seinen Filmen wie *1958* (1980) und *Hockeyfeber* (*Hokey fever*, 1983). Plötzlich sahen die Filmemacher in der Kombination von Genrefilm und heimatlichen Eigenheiten die Möglichkeit eventuell auch international anerkannt zu werden. Dabei fokussierte man sich hauptsächlich auf das Actiongenre. Die Erfolgreichsten waren, wie erwähnt *Veiviseren* und *Orions belte*. Ende des Jahrzehnts hatten sich zwar Genrefilme im Pool der Produktionen tief verankert, jedoch sank das Interesse auf der Seite der Zuseher wie auch auf der Seite der Produzenten und Direktoren stark. Deshalb endete der erste Zyklus nach knapp einem Jahrzehnt.²²⁵

1995 schaffte es *Eggs* (Bent Hamer 1995) über die Landesgrenze hinaus. Er setzte grundsätzlich den Ausgangspunkt für den zweiten Produktionszyklus, ging aber in den späteren Erfolgen von *Budbringeren* und *Insomnia* unter. Die vorher erwähnte Kombination von den verschiedenen Elementen aus Krimi und Melodrama wurde auch in anderen Filmen zur Darstellung des Unterschieds zwischen lebender Stadt und isoliertem Land benutzt. Das findet man zum Beispiel auch in *Cellofan – med døden til følge* (*Cellophan*, Eva Isaksen 1998). Man versuchte zwar die Filme auf den internationalen Markt zuzuschneiden, jedoch schaffte es auch jetzt kaum einer über die Landesgrenze hinaus. Viele der Filme, wie auch *Livredd* (*Scared to Death*, Are Kalmar 1997), waren nicht nur beim Publikum ziemlich unbeliebt, sondern erhielten auch kaum positive Kritiken.²²⁶

Mit der erwähnten Veränderung der Förderungsart einige Jahre später und dem Wunsch danach die norwegische Kultur zu bewerben stieg die Produktion stark an. Bei den Werken fällt jedoch auf, dass „many of films produced do not strengthen or disseminate local culture at all but instead look like just another Hollywood movie except for language used by actors.“²²⁷ Bei dem Versuch eine eigene norwegische Variante von Genrefilmen zu erschaffen, ist die richtige Balance zwischen den verschiedenen Elementen einer der wichtigsten Punkte. Das gelang bei vielen Filmen noch nicht wirklich erfolgreich. Ein Grund könnte nach Iversen der Mangel an Selbstvertrauen in die eigenen Fähigkeiten liegen. Aufgrund des Zweifels wirkten die Erfolgchancen bei einer „reinen“ Kopie größer als bei einer eigenen Variante. Dass es jedoch auch anders gehen kann, zeigte der erfolgreiche Low-Budget-Film *Villmark* (*Wilderness*, Pål Øie 2003). Der Film war nicht nur bei dem

²²⁵Vgl. ebd. 262-267.

²²⁶Vgl. ebd. 267f.

²²⁷Ebd. S 276.

jungen Publikum äußerst beliebt, sondern auch bei den Kritikern. Da der Artikel bereits 2005 in einem Sammelband veröffentlicht wurde, spricht er nur von der Möglichkeit, dass dieser einen dritten Produktionszyklus gestartet hat.²²⁸

Aus heutiger Sicht und wie im vorherigen geschichtlichen Überblick schon ersichtlich wurde, kann man von einem dritten Zyklus ausgehen. In den letzten Jahren nahm jedoch nicht nur der Erfolg der heimischen Genrefilme in Norwegen zu, sondern sie werden auch langsam öfter ins Ausland exportiert. Vereinzelt sind sie dann nicht nur auf internationalen Festivals vertreten, sondern starten auch in den Kinos. Ein Beispiel bietet etwa der Kinderfilm *Knerten (Mein Freund Knerten)*, Åsleik Engmark, 2009), welcher letztes Jahr in die Kinos kam.²²⁹ In diesem Jahr erschien dann auch die Fortsetzung *Knerten gifter seg (Knerten traut sich)*, Martin Lund 2010) in Österreich.²³⁰

Einen wichtigen Beitrag zum dritten Produktionszyklus hatte *Villmark*, der noch viel größere Veränderungen in der Filmlandschaft auslöste. Der Film kann nämlich als endgültiger Startpunkt²³¹ für das Horrorgenre in Norwegen gesehen werden. Dieses Mal verblieb es nicht nur bei einem einzelnen Aufflackern, sondern eine Generation von Filmmachern, die oft mit dem Hollywoodgenre aufgewachsen war, nahm die Chance bei der Hand. Der erste erfolgreiche Nachfolger war *Fritt vilt (Cold Prey)*, Roar Uthaug 2006), dessen Geschichte aufgrund des guten Resultats in zwei Fortsetzungen weitergeführt wurde. Seitdem waren die Filmschaffenden sehr kreativ mit den verschiedenen Subgenres. Danach entstand von Zombiefilmen über Comedy Horror bis hin zu Horrorfilmen mit Geistern alles. Der große Erfolg des norwegischen Horrorfilms liegt daran, dass nun der Balanceakt zwischen Genreelementen und norwegischer Kultur besser funktioniert. Hierbei werden oft vorhandene Konventionen weiterentwickelt, ungültig gemacht oder bewusst damit gespielt. Beispielsweise werden im Film *Snarveien (Detour)*, Severin Eskeland 2009) zwar die Hauptpersonen gefoltert, jedoch sterben nur die Täter.²³² Genauere Unterschiede zu den bekann-

²²⁸ Vgl. ebd.

²²⁹ Vgl. Kurt Zechner: „Filminfo zu Mein Freund Knerten“, in: *Skip*, URL: <http://www.skip.at/film/14228/> (28.11.2012).

²³⁰ Vgl. Gini Brenner: „Filminfo zu Knerten traut sich“, in: *Skip*, URL: <http://www.skip.at/film/16529/> (28.11.2012).

²³¹ *De dødes tjern* wird zwar von vielen als erster Horrorfilm gewertet, jedoch gab es danach fast 50 Jahre Ruhe. Davor gab es einige Filme wie *Mørkets øy (Isle of Darkness)*, Trygve Alister Diesen 1997), die zwar Elemente von Horrorfilmen beinhalteten, jedoch selten als Horrorfilme gewertet werden. Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S.302.

²³² Vgl. ebd. 302-307.

ten ausländischen Horrorfilmen werden während der Analyse der ausgewählten Werke im folgenden Kapitel ersichtlich werden.

3.3. Lauf wenn du kannst

Das Horrorgenre ist zwar noch sehr jung in Norwegen, trotzdem würde die Behandlung aller dazugehörigen Filme den Umfang der Arbeit übersteigen. Bei der Auswahl habe ich darauf geachtet, dass einerseits bekannte Subgenres des Horrors eingebunden werden und andererseits jedoch deutlich norwegische Elemente und Verweise erkennbar sind. Außerdem schafften es alle an einem Punkt auf die norwegische Kinolandwand und gelangten zumindest durch Festivalvorführungen und DVD Erscheinungen ins Ausland. Zusätzlich wurden die ersten Vertreter der Subgenres vorgezogen, weshalb beispielsweise der Teen Slasher *Rovdyr (Manhunt)* (Patrik Syversen 2008) nicht eingebunden wurde. Im Folgenden werde ich die amerikanischen Elemente sowie die norwegischen Eigenheiten hervorheben. Die Frage, ob die norwegischen Elemente charakteristisch für einen norwegischen Horrorfilm sind, werde ich im Resümee behandeln.

3.3.1. *Fritt Vilt* – Ein leeres Berghotel ... Lauf!

Mit der Premiere am 13. Oktober 2006 war *Fritt Vilt*²³³ nicht nur der erste norwegische Teen Slasher, sondern auch der Start für die erste norwegische Slasher- bzw. Horrorserie. Die Serie besteht insgesamt aus drei Filmen. Nummer zwei alias *Fritt Vilt II (Cold Prey 2 – Resurrection*²³⁴) wurde am 10.10.2008 veröffentlicht. Zwei Jahre später folgte mit *Fritt Vilt III (Cold Prey 3 – The Beginning)*²³⁵ ein Rückblick in die Vergangenheit des Mörders. Die drei Filme wurden zwar von drei unterschiedlichen Regisseuren gedreht, besitzen jedoch eine ähnliche Menge an Gleichheiten wie Unterschiedlichkeiten in Bezug zu den amerikanischen Vorbildern. Um welche handelt es sich hierbei genau?

Im Teen Slasher spielt die Story und vor allem die standardmäßig eingebundenen Figuren eine zentrale Rolle für die Charakteristik des Subgenres. Im ersten Teil fährt eine fünfköpfige Gruppe zu Ostern in ein abgelegenes Berggebiet, um in Ruhe Snowboarden zu können. Nach Morten Tobias Sturz suchen sie Unterschlupf in einem nahe gelegenen, verlas-

²³³*FrittVilt (Cold Prey – Eisklater Tod*, Roar Uthaug 2006, DVD [Uncut Edition, 2-Disc Box], DVD 1, Sunfilm Entertainment 2011).

²³⁴*FrittVilt II(Cold Prey 2- Kälter als der Tod*, Mats Stenberg 2008, DVD [Uncut Edition, 2-Disc Box], DVD 2, Sunfilm Entertainment 2011).

²³⁵ *Fritt Vilt III* (Mikkel Brønne Sandemose 2010, DVD, Fantefilm Fiksjon AS 2010).

senen Berghotel, indem sie unerwartet doch Gesellschaft erhalten. Durch das Snowboarden wird hier eine typisch norwegische Osterferienbeschäftigung eingebunden. Zu der Zeit flüchtet nämlich der Großteil auf ihre Hütten in die Berge, um die Ferien in der Idylle zu genießen. Der zweite Teil schließt direkt an die Handlung an und die einzige Überlebende Jannicke sowie die Leichen ihrer Freunde und des Mörders kommen ins friedliche Krankenhaus. Nach seiner Reanimierung mordet sich der Killer den Weg zurück in die Berge. Im dritten Teil will eine Gruppe von sechs jungen Personen, 10 Jahren nach den seltsamen Ereignissen und dem Verschwinden des kleinen Jungen, im Hotel übernachten, entscheiden sich zuletzt aber fürs Freie. Der Bub ist inzwischen zum jungen Killer herangewachsen, der mittlerweile jedoch genug hat von der Jagd nach Tieren und sich lieber den Jugendlichen widmet.

Durch die Kurzzusammenfassungen wird erkenntlich, dass es sich um eine der beiden klassischen Varianten des Handlungsortes im Teen Slasher handelt. Die Gruppe gelangt in *Fritt Vilt*, wie die Jugendlichen beispielsweise in *Wrong Turn* auch, in ihrem Urlaub in das Gebiet des Killers.²³⁶ Außerdem wird der Handlungsort durch das Berghotel noch mehr norwegisch idyllisch und traditionell, dass sich sogar die Hauptfiguren im ersten Teil darüber lustig machen.²³⁷ Um den traditionellen Stil einzubinden hat der Regisseur Roar Uthaug extra nach einem Berghotel gesucht, welches seit Jahrzehnten nicht mehr renoviert wurde.²³⁸ Im dritten Teil spielt sich die Handlung in der typischen Naturlandschaft Norwegens, einer Kombination von Wasser, Wald und Bergen, ab, welches sogar in einem Naturschutzgebiet liegt. Im Gegensatz dazu verlagert sich die Handlung im zweiten Teil vom Naturgebiet in ein Kleinstädtchen, indem das Krankenhaus zu seinem kurzfristigen Mordplatz wird. Hier eliminiert er dann jegliche möglichen Gefahrenquellen, die ihn von der Rückkehr zu seinem zu Hause aufhalten könnten. Deshalb überleben neben den Final Girls wohl der kleine Junge und die alte gebrechliche Frau.

Durch die drei verschiedenen Handlungsorte wird die Bedeutung des Mörders deutlich, durch den die Lebensgefahr hervorgerufen wird. Ohne ihn strahlen die Orte nämlich keinerlei Gefahr aus, sondern stehen für Ruhe und Sicherheit. Der Täter hat in den ersten beiden *Fritt Vilt* Teilen eine dicke alte Skikleidung an, die sogar mit seinem Körper verwachsen ist und durch Mütze und Skibrille sieht man grundsätzlich nicht sein Gesicht. Dadurch

²³⁶Vgl. Westphal, Lukas: *Die Scream-Trilogie*..., S. 305.

²³⁷*Fritt Vilt*, 00:31-00:32.

²³⁸Vgl. Kalle Løchen: „Hvitt, sort og litt rødt“, in: *Film & Kino*, 7/2006, 2006, S. 23.

ist er fast den ganzen ersten Film eine anonyme, sehr kräftige Gestalt. Erst im Schlusskampf nimmt Jannicke ihm die Brille ab und entblößt ein überraschend „nett“ wirkendes Gesicht. Hier sieht man jedoch auch das Feuermahl und es ist deutlich, dass er der vermisste Junge der Hotelbesitzer aus der Eröffnungsszene ist. Durch die typische Kleidung und die Maske vor dem Gesicht hat er grundsätzlich einen Wieder-erkennungswert, aber besitzt auch einen gewissen Grad an Anonymität. Die beiden Eigenschaften findet man bei vielen bekannten Killern wie dem Ghostface aus *Scream* oder Michael Myers aus *Halloween*. In *Fritt Vilt 3* trägt der Mörder im Gegensatz dazu zwar normale Kleidung, jedoch wird sein Gesicht meistens durch eine Kapuze teilweise verhüllt.

Typisch für den Teen Slasher handelt es sich bei ihm zwar grundsätzlich um einen Menschen. Er ist jedoch extrem stark. Beispielsweise wirft er Jannicke und Camilla fast puppengleich am Ende des zweiten Teils durch die Gegend. Außerdem wird er vor allem im zweiten Teil als unmenschlich und böse gezeichnet. So wird durch den Arzt deutlich gemacht, dass sein plötzliches Wiedererwachen äußerst unnormal ist. Zusätzlich erfahren wir durch seinen früheren Arzt, dass er bei seiner Geburt vier Stunden als Tod eingestuft war, bevor er zwar zu atmen begann, jedoch regungslos liegen blieb.²³⁹ Fast in allen Teen Slashern findet man die besondere Stärke und Überlebensfähigkeit der Täter. Beispielsweise ist die Mörderfamilie aus *Wrong Turn* aufgrund der Inzucht und der Mutation äußerst schmerzresistent. Man kann sie etwa überfahren, wie am Beginn des zweiten Teils, und sie stehen einfach wieder auf und rennen sich wieder ein. Trotzdem können sie schlussendlich mit normalen Waffen durch etwas Mehraufwand getötet werden.²⁴⁰

So wie in vielen anderen Filmen des Subgenres auch, liegt es jedoch auch in *Fritt Vilt* zumindest großteils an der Vergangenheit des Mörders, dass er psychisch geschädigt ist. So erfährt man vor allem im letzten Teil, dass er als Kind von seinen Eltern eingesperrt und misshandelt wurde. Später als Jugendlicher wurde er dann auch von Jon, dem Mann der ihn als Kind aus dem Schnee gerettet hatte, schwer beschimpft. So ist im Vergleich beispielsweise ein wichtiger Grund für die Rache von Jason Voorhees in der *Friday the 13th* Reihe, dass er von den Kindern im Camp Crystal Lake in den See gestoßen wurde und die Betreuer ihn nicht gerettet haben. Um dann die grausamen Taten durchzuführen, benutzen die Killer in Teen Slasher Filmen grundsätzlich alles, was ihnen in die Finger kommt und

²³⁹ *Fritt Vilt II*, 00:51.

²⁴⁰ Vgl. Armstrong: *Slasher films*, S. 8f.

als Waffe funktionieren kann. Der Täter in *Fritt Vilt* verwendet beispielsweise einfach seine Hände, wenn gerade einmal nichts zur Hand ist. Jedoch besitzen die Killer normalerweise eine charakteristische Waffe, welche oft klingenartig ist.²⁴¹ So wird Jason grundsätzlich mit seiner Machete dargestellt. Der Killer in *Fritt Vilt* verwendet in seinen jungen Jahren hauptsächlich eine Art Jagdmesser, da er zuvor jahrelang bei der Erlegung von Tieren Erfahrungen gesammelt hat. So lässt er beispielsweise auch Magne kopfüber im dritten Teil ausbluten. Später hingegen wird eine Art Eishacke zu seinem ständigen Begleiter. Im zweiten Teil gibt es sogar eine kurze Szene, in der er überlegt, ob er seine alte konfiszierte Hacke, mit der er bereits vieles erlebt hat, oder die neu entdeckte weiterverwenden soll.²⁴²

In manchen Situationen nutzt der Killer auch seine Machtposition aus, vor allem wenn dem Opfer seine Anwesenheit nicht bewusst ist. So lässt er beispielsweise Ingunn, das erste Opfer im ersten Teil, langsam zur Stiege kriechen und tötet sie gerade, bevor sie für ihre Freunde sichtbar ist. Zusätzlich schleicht er sich am Ende des zweiten Filmes an der schlafenden Jannicke vorbei ins Hotel und wartet hinter ihr, bis sie von selbst aufwacht. Im Vergleich dazu dreht sich das ganze Spiel in *Scream* um Sidney. Grundsätzlich hätten die Täter Sidney schon am Beginn töten können, jedoch wollen sie zuerst ihre Machtposition ausnützen und ihr mehr Schmerz zuführen. Das Abwarten kann jedoch auch zum Sieg über den Mörder oder dessen Tod führen, wie zum Beispiel am Ende von *Fritt Vilt II*. Hätte er Jannicke im zweiten Teil im Schlaf getötet, hätte er wahrscheinlich überlebt. Obwohl man sich natürlich bei Teen Slashern nie sicher sein kann, ob die Mörder nicht plötzlich wieder aus ihren Gräbern auftauchen.

Nach dem Namen des Subgenres sollte es sich bei den Opfern grundsätzlich um Teenager handeln. Stereotypisch sterben die Teenager, die Sex haben, eine Party feiern und/oder Alkohol trinken zuerst. Beispielsweise wird die Regel in *Freddy vs. Jason* beibehalten.²⁴³ In den heutigen Teen Slashern wird jedoch öfter mit den „Regeln“ gespielt. So macht sich Sidney schon im ersten *Scream*-Teil schuldig, da sie schlussendlich mit ihrem damaligen Freund und dem eigentlichen Killer Sex hat. In der *Fritt Vilt* Serie spielt die Sexregel auch keine Rolle. In jedem Teil gibt es neben zumindest einem Single ein Paar, das schon lange zusammen ist, und eines das frisch verliebt ist oder flirtet. Immer stirbt mindestens einer von den „Frisch-Verliebten“ als Erstes. Zumindest im ersten Teil wird durch ein Gespräch

²⁴¹Vgl. ebd. S.7-10.

²⁴²*Fritt Vilt II* 01:02.

²⁴³Vgl. Armstrong: *Slasher films*, S. 11f.

deutlich, dass Ingunn noch Jungfrau war als sie das erste Opfer wurde. Somit ist das eine direkte Umkehr der klassischen Sexregel. Im Krankenhaus ist dem Klischee hingegen ein ungewöhnlich großer Teil der Opfer erwachsen. Jedoch ergibt sich das fast natürlich aus der Tatsache, dass die Handlung direkt an den ersten Teil anschließt und die Personen dem Täter eher zufällig im Weg sind. Der Regisseur Mats Stenberg erwähnt sogar in einem Interview, dass er extra ein paar junge Figuren, wie etwa die Krankenschwester eingefügt hat, um sich mehr an die klassischen Voraussetzungen des Subgenres in dem Punkt zu halten.²⁴⁴ In den drei norwegischen Filmen ist Sex somit nicht ein Todesurteil, eine lange Beziehung ist hingegen eine Art Überlebenshoffnung. Dadurch wird hier ein positiver Fokus auf die Beziehung gelegt und nicht Sex als negativ in den Vordergrund gestellt. Hingegen kann der frühe Tod der „Frisch-Verliebten“ wohl eher als Warnung vor ungeschütztem Geschlechtsverkehr in einem Zeitalter, indem der Sex von Teenagern kein großes Tabu mehr darstellt, angesehen werden.

So wie Sidney in *Scream*, entsprechen hier die Final Girls in allen *Fritt Vilt* Teilen nicht der klassischen Regel, da sie alle drei in einer Beziehung sind und es keinen Hinweis auf das Motto „Keinen Sex vor der Ehe“ gibt. Dennoch besitzen alle zumindest einen Teil der typischen Eigenschaften des Final Girls. So sind sie meist intelligenter, vorsichtiger, praktisch mehr veranlagt und haben schlussendlich mehr Überlebenswillen als zumindest der Großteil ihrer Freunde.²⁴⁵ Jannicke ist nicht nur das Final Girl aus Teil Eins, sondern überlebt auch die Fortsetzung. Vielleicht ist deshalb das Final Girl aus dem zweiten Teil Camilla im Verhältnis zu ihr mental nicht so stark und benötigt mehr Zeit um sich auf die neue Situation einzustellen. Schlussendlich hilft jedoch Camilla Jannicke, um den Mörder endgültig zu töten. Im dritten Teil ist grundsätzlich Hedda das Final Girl, jedoch wird sie vom Polizisten Einar aufgrund eines Trugschlusses erschossen.

Im Gegensatz zu den amerikanischen Vorgängern erfährt der Zuseher vor allem in den ersten zwei Teilen viel von den Hauptfiguren. So streiten etwa beide langjährigen Paare über einen Umzug. Außerdem haben beide Final Girls nicht nur den festen Partner, sondern einer ihrer Freunde ist auch zusätzlich „heimlich“ in sie verliebt. Dadurch wird noch mehr Gefühl eingebaut, vor allem als sich Morten Tobias für Jannicke gewissermaßen op-

²⁴⁴Vgl. Daniel Busk: „Skrekk debutanten. John Carpenter-filmen *The Live* fra 1988er en av mange filmer regissør Mats Stenberg gjerne siterer fra. I disse dager er Stenberg aktuell med sin spillefilmdebut *Fritt Vilt II*, som tar opp arven etter Roar Uthaug's ener fra 2006“, in: *Film & Kino*, 6/2008, 2008, S. 32f, hier S. 33.

²⁴⁵Vgl. Carol J. Clover: „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film“, in: *Representations*, No. 20, Herbst 1987, S. 187-228, hier S. 201-204.

fert. Durch die zusätzliche Information und die Tiefe der Charaktere nimmt es den Zuseher eher mit, wenn jemand getötet wird, als in den Standardvarianten des Teen Slashers.²⁴⁶ Außerdem kann das Einbinden von mehr realistisch wirkenden Charakteren und Beziehungen als ein kleiner Verweis beziehungsweise eine Verbindung zu den sozialrealistischen Filmen der 70er und 80er angesehen werden.

Stilistisch gesehen sind sich die drei Teile, obwohl sie von verschiedenen Regisseuren gedreht wurden, recht ähnlich. Grundsätzlich ist wohl das bekannteste stilistische Mittel des Subgenres die POV des Killers. Oft beobachtet und verfolgt der Mörder nämlich einen Teil der Opfer, bevor er sie umbringt.²⁴⁷ So wird die POV beispielsweise oft in *Wrong Turn* eingesetzt. Da sich ein Teil der Handlung hierbei immer im Wald abspielt, ist es für die Täter leicht die zukünftigen Opfer von einer Position hinter oder auf den Bäumen zu beschatten. Im Vergleich kommt die POV in den norwegischen Teen Slashern nicht so oft vor. In *Fritt Vilt III* gibt es öfter scheinbare POVs auf die Opfer im Wald, ähnlich denen in *Wrong Turn*. Sonst wird die POV des Mörders teilweise direkt bei einer Mordtat verwendet, beispielsweise als der Arzt Hermann sich versucht verletzt die Stiege hochzuziehen. Im Vergleich dazu werden recht häufig POVs der Hauptdarsteller eingesetzt. So sieht man oft aus Heddas Blickwinkel, wie sie sich rasch umsieht, als sie, ihr Freund und Magne vor dem Killer flüchten. In der Sequenz wird auch eine DetailEinstellung öfter verwendet, die auch in den anderen Teilen auftaucht, nämlich von Füßen. Da die Füße von allen Regisseuren eingesetzt werden, können sie in Bezug zu einer Eigenschaft der Norweger, nämlich Bodenständigkeit gesetzt werden. Aufgrund ihrer ärmlichen Verhältnisse bis zur Entdeckung des Öles ist einerseits die Hierarchie in der Gesellschaft sehr niedrig. Andererseits besitzen trotz allem die meisten Norweger noch heute eine starke Verbundenheit zum Land, selbst wenn sie in der Stadt wohnen. Es gibt kaum einen Norweger, der sich nicht gern in der Natur aufhält.

Daneben fällt auf, dass die Kamera sehr dynamisch eingesetzt wird. Es gibt besonders viele Kamerafahrten und Kameranäherungen im ersten Teil. Beispielsweise fährt die Kamera langsam um sie herum als sich Morten Tobias und Jannicke unterhalten.²⁴⁸ Außerdem kommt es vor, dass die Kamera bereits etwas durch eine kleine Bewegung zeigt, bevor die Figuren darauf aufmerksam werden. So sieht man etwa zuerst kurz den Flur, bevor das

²⁴⁶Vgl. Løchen: „Hvitt, sort og litt rødt“, S. 23.

²⁴⁷Vgl. Armstrong: *Slasher films*, S. 10.

²⁴⁸*Fritt Vilt* 00:23.

frisch verliebte Pärchen, Ingunn und Mikael, auftaucht. Danach schwenkt die Kamera bereits auf eine Tür, bevor sie auf die Tür zugehen.²⁴⁹ Zusätzlich gibt es in jedem Teil einige Panoramaeinstellungen von der idyllischen norwegischen Berg- oder Waldlandschaft. In Verbindung mit denen werden auch Kamerashots aus einem Helikopter eingebunden, um die norwegische Natur noch eindrucksvoller zu zeigen. So wird teilweise im ersten Teil auf diese Weise dargestellt, wie die Gruppe über die schneebedeckte Berglandschaft geht. Da die Einstellungen von der Natur Ruhe und Frieden symbolisieren, stehen sie als Kontrast zum Überlebenskampf der Gruppe.

Ein weiterer wichtiger Punkt für den Teen Slasher stellt oft die Einführungssequenz dar, in der normalerweise Personen bereits als Exemplar für den Rest der Handlung getötet werden. Dadurch kommt normalerweise das Publikum das erste Mal mit der Arbeitsweise des Killers in Berührung und kann eine gewisse Erwartung aufbauen, was folgen wird.²⁵⁰ Beispielsweise sieht man in *Wrong Turn* wie zwei Kletterer ermordet werden. Danach folgt eine Sequenz mit Artikeln über Inzucht und Mutationen, welche einen Hinweis auf die Mörder gibt.

In der norwegischen Teen Slasher Serie werden die Eingangssequenzen anders verwendet. Am Beginn von *Fritt Vilt* sieht man einen Jungen mit Feuermahl im Schnee laufen. Darauf folgt eine Montage von unzähligen Nachrichtensendungen und Zeitungsartikel von vermissten Menschen im Gebiet Jotunheimen. Erst später erfährt man, dass es sich bei dem Jungen nicht um ein Opfer des Mörders handelt, sondern um den Killer als Kind selbst. Im zweiten Teil wird man zuerst etwas hinters Licht geführt. Nach einer Montage von Körperteilen und speziell offenen Augen fährt die Kamera aus der Gletscherspalte hinaus und über den Schnee. Danach sieht man wie Camilla mit jemand spricht und meint, dass sie froh sein kann, trotz dünner Kleidung keine Frostschäden davongetragen zu haben. In Verbindung zu dem Ende von Teil Eins kann schnell angenommen werden, dass es sich hierbei um das Final Girl Jannicke handelt. Es ist jedoch nur die alte Dame, die im Krankenhaus liegt. In *Fritt Vilt III* erhält man einen Rückblick ins Jahr 1976 und wie der Vater den Jungen behandelt hat. Daraufhin fragt der Polizist bei seinem zurückgezogenen Bruder Jon nach, ob er den Jungen gesehen hat. Somit findet im ersten und dritten Teil gleich wie in Bezug mit den Hauptfiguren, eine Vertiefung des Charakters und der Hintergrundgeschich-

²⁴⁹ *Fritt Vilt*, 00:26.

²⁵⁰ Vgl. Armstrong: *Slasher films*. S. 1f.

te des Killers statt. Nur in Teil Zwei verweist die Detailaufnahmen in der Eröffnungsszene gleich auf seine unzähligen Opfer und grausamen Taten. Das liegt im Einklang mit der restlichen Darstellung des Killers in dem Teil als etwas Unmenschliches.

Der Einsatz von Musik wird oft allgemein im Horror dazu eingesetzt, um die Spannung zu steigern oder eine Handlung des Täters durch eine spezielle Musik anzukündigen, wie etwa in *Halloween*. In den *Fritt Vilt* Filmen wird teilweise Musik eingesetzt um gefährliche Situation zu verstärken, beispielsweise als Ingunn vom Mörder angegriffen wird. Die dramatische Musik, die ein bisschen Psycho Gefühl beinhaltet, wird öfter in Beziehung mit ihm verwendet und wird somit zu einer Art von „seiner“ Begleitmusik. Manchmal wird der Zuseher auch mit äußerst kurzen spannenden Musikeinspielungen hinters Licht geführt. Zum Beispiel als die Krankenschwester bei den Leichen mit der Entfernung der Gegenstände beginnen will und plötzlich die Tür quietscht. Hier wird durch den dramatischen Musikeinsatz gedacht, dass etwas Gefährliches kommt, dabei handelt es sich nur um den jungen Polizisten. Außerdem werden teilweise bekannte Songs hinzu geschnitten, um die Situation oder die gerade geschehene Handlung auf eine andere Weise zu ergänzen. So wird etwa am Ende des ersten Teils der Song *All my friends are dead* von der norwegischen Band Turbonegro verwendet. Mit dem Song *This Is The End (For You My Friend)* von der Band Anti-Flag und den weiteren Zeilen aus dem Refrain „I can’t forgive, I won’t regret“ endet der zweite Teil. Damit wird in beiden Fällen der Ausgang des Filmes noch einmal treffend auf den Punkt gebracht.

Am auffälligsten ist jedoch der Einsatz der Musik, um zwischendurch den Spannungsgrad zu senken und eine gewisse Ruhe hinzuzufügen. So ist nicht nur die Situation selbst hoffnungsvoll, als sich Jannickes Freund auf den Weg macht, um Hilfe zu holen, sondern auch die leichte Musik mit Streichern und Klavier wirkt sehr beruhigend. Die Einbindung der friedlichen Musik kann auch in sehr spannenden Szenen der Fall sein, um einen Kontrast zu bilden. Als Ingunn schwer verletzt versucht vor dem Täter zu fliehen, wird als Kontrast zu der Aussichtslosigkeit der Situation ein friedliches, klassisches Stück mit hohem Gesang eingesetzt. Es gibt auch einige Szenen, bei denen der diegetische Ton völlig entfernt wurde. Der Kontrast ist hier bei der Wiederbelebungsszene des Mörders am stärksten. Jannicke kommt herein, schreit und ein großes Chaos entsteht. Die Musik ist jedoch eine sehr entspannte, friedliche Musik, dominiert von Streichern.²⁵¹ Alles in Allem packt die Ver-

²⁵¹*Fritt Vilt II*, 00:32f.

wendung von hauptsächlich Musik mit Streichern und Klavier die Filme in eine sehr melancholische Stimmung. Das steht in großen Kontrast zu den amerikanischen Teen Slashern, in denen die Musik meist zur Verstärkung der Dramatik und Spannung eingesetzt wird.

Neben den allgemeinen Eigenschaften für das Subgenre gibt es bestimmte Eigenschaften für die Sequels der Teen Slasher. Wie im geschichtlichen Überblick deutlich wurden, gab es zwischenzeitlich kaum einen Slasher, der nicht fortgesetzt wurde. Deshalb entwickelten sich auch verschiedene Regeln dafür. Wie der Filmfreak Randy in *Scream 2* festhält, herrschen für Sequels grundsätzlich die gleichen Regeln fürs Überleben vor, jedoch stirbt meist eine größere Anzahl von Personen. Außerdem sind die Fortsetzungen meist grafischer und zeigen noch mehr Gewalt.²⁵² Im Gegensatz zu vielen andern Sequels schließt *Fritt Vilt II* direkt an die Geschehnisse des ersten Teils an. Dadurch unterscheidet sich etwa der Handlungsablauf zu Beginn. Da der Mörder noch als Tod gilt, erfährt man wieder mehr über die einzelnen Personen und ihre Geschichten. Brutaler als der Vorgänger ist er eigentlich nicht, jedoch sterben hier einige Leute mehr. Gleich wie in *Scream* spielt das Final Girl Jannicke aus dem ersten Teil eine wichtige Rolle. Dadurch gibt es zumindest eine Person, die weiß, wie man mit dem Killer umgehen muss. Da jedoch kaum jemand auf sie hört, sterben fast alle. Besonders in dem Teil wird die Unfähigkeit der Polizei am Land ersichtlich. Sie versuchen sich zwar an die Regeln und Vorgänge zu halten, jedoch wird ihre Unsicherheit ihr Untergang.

Im dritten Teil oder einem der anderen Teile von Teen Slashern erhält man oft einen Rückblick zur Vergangenheit beziehungsweise findet eine Veränderung der bekannten Hintergrunddaten statt. Der Wandel der als vorher angesehenen Tatsachen, kann wie Randy in *Scream 3* feststellt, zur Neusetzung der Regeln führen. Beispielsweise warnt er, dass nun alle inklusive dem Final Girl Sidney ermordet werden können.²⁵³ In *Fritt Vilt III* wird die Hintergrundgeschichte stark verändert, da man von seinem jugendlichen Aufenthaltsort inklusive seines dominanten Vaterersatzes erfährt. Die Anzahl der Toten ist zwar nicht gestiegen, jedoch entspricht der Großteil wieder der Altersgruppe der Teenager. Die Morde sind teilweise auch etwas brutaler, da der Täter sich an der Jagd orientiert. Außerdem gibt es auch hier, abgesehen vom Polizisten keine Überlebenden, ähnlich wie in *Wrong Turn 4*:

²⁵² *Scream 2* (Wes Craven 1997, DVD, Studiocanal 2001), 00:51.

²⁵³ *Scream 3* (Wes Craven 2000, DVD, Studiocanal 2001), 00:54f.

Bloddy Beginnings. Dadurch bleibt der Täter unerkant und die Unfähigkeit der Polizei wird, aufgrund des Trugschlusses beim Täter, wieder unterstrichen. Hätte der Polizist nämlich Hedda nicht erschossen, hätte der Mörder wohl nicht ins Berghotel zurückkehren und seine vielen Morde durchführen können.

3.3.2. *Mørke sjeler* – Zombies der anderen Art

*Mørke sjeler*²⁵⁴ wurde nach drei Jahren mit kaum vorhandenen finanziellen Mitteln, aber mit viel Engagement am 18.6.2010 auf dem ersten von über dreißig Festivals auf der ganzen Welt der Öffentlichkeit vorgestellt.²⁵⁵ Aber was macht den Film so speziell im Gegensatz zu den anderen unzähligen Filmen, in denen Untote herumwanken? Grundsätzlich entfaltet sich die Handlung um Morten Ravn und seine Tochter Johanna, die von einem Drill Killer überfallen wurde. Morten versucht alles Mögliche um die Schuldigen an Johannas gesundheitlichen Zustand zu ermitteln, während immer mehr Leute von der mysteriösen Krankheit angesteckt werden.

Im Vergleich zu anderen Subgenres, wie etwa vor allem dem Teen Slasher, sind die Zombiefilme auf den verschiedenen Ebenen des Films viel freier in der Gestaltung. Grundsätzlich ist etwa auf der Ebene der Story der ausschlaggebende Punkt, dass im Laufe der Handlung zombiehafte Gestalten auftauchen. In vielen Filmen des Subgenres nach Romeros *Night of the Living Dead*, wird entweder der Überlebenskampf einer kleinen Gruppe wie in *28 Days Later* gezeigt oder es wird versucht, nach dem Ausbruch der Zombieseuche einen Lebensraum und zumindest einen Grad von Normalität zurück zu erlangen, wie etwa in *Dawn of the Dead*.

Mørke sjeler hingegen beinhaltet eine eher ungewöhnliche Story. Es werden Personen von einer Gruppe von Drill Killern in orangefarbenen Overalls angegriffen und die Opfer degenerieren daraufhin auf ähnliche Weise. Nachdem die Infizierten zu Beginn keine Gefahr für ihre Mitmenschen ausstrahlen, steht lange Zeit die Suche nach den Tätern im Mittelpunkt. So entwickelt sich die Geschichte eher wie ein Kriminalfilm oder Thriller als ein Horrorfilm. Jedoch folgt er auch einer Tendenz des Zombiefilms seit dem Millennium. Es tauchen nämlich vor allem in Zom Coms vermehrt gezähmte oder besser gesagt „kontrollierte“ Zombies auf, die in der einen oder anderen Weise wieder in die Gesellschaft einge-

²⁵⁴ *Mørke sjeler* (*Dark Souls*, César Ducasse 2010, DVD, Addict Films 2011).

²⁵⁵ *Mørke sjeler*. Interview (*Dark Souls*, César Ducasse 2010, DVD, Addict Films 2011), 00:14.

fügt werden können. So kann der Hauptdarsteller in *Shaun of the Dead* beispielsweise noch immer mit den richtigen Sicherheitsmaßnahmen mit seinem besten Freund Videospiele genießen, obwohl er ein Zombie ist.²⁵⁶ Jedoch ist in *Mørke sjeler* ihre Heranbildung gewissermaßen umgedreht, da sie sich von zahmen Untoten zu Zombies entwickeln, welche ihre Mitmenschen angreifen.

Grundsätzlich lässt sich wohl in Beziehung zu *Mørke sjeler* am ehesten der Begriff des *Bio-Zombies* verwenden, welcher

„has been deprived of its essential self or its volition by some external substance, either temporarily, as is the case in Richard Layman’s novel *One Rainy Night* (1991)[...] or permanently, as in Wilson Yip’s film *Bio-Zombie* (1998). The course of zombification can vary from chemicals to viruses, but some substance has caused the loss of self.“²⁵⁷

Es ist zwar bis zum Schluss ungeklärt, um was es sich genau bei der Flüssigkeit der Drill Killer handelt. Jedoch wird spätestens nach der Geschichte des befragten Ex-Bohrarbeiters klar, dass es sich um einen biologischen Stoff beziehungsweise Erdöl handelt. Nach dessen Geschichte hat ein Tauchkollege nach einem Unfall behauptet, dass er das Böse gesehen hat und zurück auf die Erde mitgebracht hat. Seine Haut sah danach aus, als würde sie von etwas gefressen werden beziehungsweise sich zersetzen und ähnelt somit dem Aussehen der Zombies nach den Übergriffen.²⁵⁸ Der Leiter der Drill Killers macht somit das sogenannte Böse für sich nutzbar. Es bleibt jedoch ungewiss, ob es sich beim Anführer um den ehemaligen Arbeitskollegen handelt oder nicht.

Infiziert werden die Opfer der Drill Killer mithilfe eines Gerätes, mit welchem die Gehirnflüssigkeit entfernt und stattdessen das Öl eingefügt wird. Somit ist hier ein mechanischer Prozess von Nöten um das Erdöl in das Gehirn der Opfer zu bringen. Im Gegensatz zu anderen Bio- beziehungsweise Viruszombies²⁵⁹ beansprucht die vollkommene Verwandlung einen sehr langen Zeitraum. In *28 Days Later* ist der Übergang zum Zombie beispielsweise in Sekunden vollendet. Nach der Prozedur mit dem Öl sind die Infizierten hingegen eine

²⁵⁶Vgl. Schätz: „Mit den Untoten leben“ S. 45-64, hier S. 61.

²⁵⁷Kevin Boon: „The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age“, in: Deborah Christie, Sarah Juliet Lauro (Hg.), *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York: Fordham Univ. Pr. 2011, S. 50-60, hier S. 58.

²⁵⁸*Mørke sjeler*, 00:59-1:04.

²⁵⁹Ich verwende für die Zombies in *Mørke sjeler* bewusst nicht den Begriff des Viruszombies, da nach der Definition von Krautkrämer einige Punkte nicht übereinstimmen. So sind sie sowohl vom Menschen äußerlich unterscheidbar wie auch grundsätzlich ziemlich langsam.
Vgl. Krautkrämer: „A matter of life and death“, S. 19-36, hier S. 29f.

Zeit bewegungslos beziehungsweise tot. Deswegen wacht beispielsweise Johanna auch später im Leichensack auf.

Das Verhalten und Aussehen der Zombies kann man in *Mørke sjeler* grundsätzlich in zwei Phasen einteilen.

Zuerst befinden sich die Untoten in der „passiven Phase“. Hier ist ihr Bewegungsapparat ziemlich eingeschränkt. So schaffte es Johanna zwar auf irgendeine Weise aus dem Leichensack alleine nach Hause vor den PC, jedoch kann sie sich später nicht mehr alleine auf den Beinen halten. Anscheinend reagieren jedoch nicht alle Opfer gleich auf die Infektion, da im Krankenhaus die restlichen Opfer in eine passive und eine aggressive Gruppe aufgeteilt wurden. Alle Zombies erbrechen mehrmals Öl und ihr Gesicht ist geprägt von schwarzen Flecken und wirkt immer mehr „zerfressen“. Morten erwähnt auch, dass Johanna gar nicht mehr schläft. Anscheinend verbreiten sie auch einen üblen Geruch, da Morten in einer Szene mit Johanna im Auto sitzt und ein Raumspray verwendet und das Fenster öffnet.

Großteils reagieren die Zombies in dieser Phase nicht auf Personen oder Geschehnisse aus der Umgebung. Sie besitzen aber anscheinend doch zu einem gewissen Grad Erinnerungen an das vorherige Leben. So findet Johanna nach ihrer „Wiederauferstehung“ den Weg nach Hause, wo sie durchgehend auf ihrem Computer „hjelp meg“ („helf mir“) schreibt. Außerdem bekommt Johanna eine Panikattacke, als sie und Morten im Auto von einem Drill Killer angegriffen werden. Später jedoch reagiert sie auf niemanden und nichts mehr. Das lässt darauf schließen, dass das Gedächtnis langsam verschwindet. Die Infektion ähnelt somit dem Alterungsprozess des Menschen im Schnellprogramm. Johanna verwandelt sich von einer aktiven Frau innerhalb eines Monats in jemanden, der nicht einmal mehr wirklich sitzen und kauen kann. Wie Peter Dendle festhält, gehört das Altwerden zu einer der größten Ängste der heutigen „millennialen Generation“. Heute gehört der ständige Kontakt mit und durch das Internet sowie das Multitasking grundsätzlich zum Alltag der jungen Generation. Somit sind der Verlust aller Möglichkeiten und die Angewiesenheit auf andere Menschen ein grausamer Gedanke in den Augen der millennialen Generation. Johannas

Veränderung in der „passiven Phase“ spiegelt den Altersprozess und die eingeschränkten Fähigkeiten ziemlich genau wieder.²⁶⁰

Das zweite Stadium bezeichne ich hingegen als die „aktive Phase“. Hier erlangen die Infizierten wieder mehr Kontrolle über ihren Bewegungsapparat. So krabbelt im Krankenhaus zuerst ein Zombie fort, die Schwester verfolgt ihn und wird dann von einem anderen Zombie, der bereits wieder die Fähigkeit des Gehens besitzt, überfallen. Darauf wird der leitende Arzt von einer Handvoll Zombies umzingelt und überwältigt. In dieser Szene werden sie nicht nur von passiven zu aktiven Zombies, sondern sie formieren sich auch zum ersten Mal in einer Gruppe. Jedoch bewegen sie sich im Gegensatz zu Bio-Zombies wie in *[REC]* noch immer sehr langsam fort und ähneln eher dem bekannten Bild des Zombies von Romero, wie etwa in *Survival of the Dead*.

Wie geht jedoch nun der eigentliche Übergriff vor sich? Die Zombies in der „aktiven Phase“ produzieren eine größere Menge an Öl, die dann teilweise auch an ihren Haaren herunterläuft. Johanna spuckt ihrer Freundin Maria, die auf sie aufpasst, zuerst eine kleine Menge ins Gesicht. Danach kriecht sie auf sie und das Öl tropft ihr aus dem Mund und den Haaren in Marias Gesicht beziehungsweise Mund. Somit ist für eine Ansteckung kein Biss notwendig. Es ist ausreichend, wenn das Öl in den menschlichen Organismus kommt. Dadurch ähnelt es der Variante der Seuchenübertragung in *28 Days Later*. Nur übernimmt das Blut keine wichtige Funktion in *Mørke sjeler*. Es wird jedoch nie geklärt, warum die Drill Killer sich nicht zu Zombies verwandeln. Sie trinken das Öl in kleinen Mengen und die Lippen sowie der anliegende Bereich herum wirken auch sehr zersetzt und sind vollkommen schwarz. Jedoch agieren sie noch als hätten sie ihre volle Gehirnkapazität und unterhalten sich auch normal. Bei genauerer Betrachtung haben die Drill Killers dennoch Ähnlichkeiten mit Zombies, nämlich den Voodoo-Zombies beziehungsweise Zombie Drones nach Kevin Boon. Beide Bezeichnungen stehen für die Zombies aus den ersten Zombiefilmen wie *White Zombie*, in denen die Zombies ihren eigenen Willen verlieren und von einem Hexenmeister o.ä. beeinflusst werden.²⁶¹ Das trifft auch auf die Drill Killer zu. Der alte Mann scheint sie mithilfe des Öls zu kontrollieren und für seine Zwecke zu benutzen.

²⁶⁰Vgl. Peter Dendle: „Zombie Movies and the „Millennial Generation““, in: Deborah Christie, Sarah Juliet Lauro (Hg.), *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York: Fordham Univ. Pr. 2011, S. 175-186. hier S.179-184.

²⁶¹Vgl. Kevin Boon: „The Zombie as Other“, S. 50-60, hier S. 57.

Sie erledigen für ihn die Schwerarbeit und ermorden die Personen. Der alte Mann muss nur mehr kommen und reicht dem Killer das wertvolle Öl.

Am Schluss des Films gibt es außerdem einen Hinweis darauf, dass die Opfer der ersten Zombies eine andere Verwandlung durchmachen. Als Morten Stunden nach Johannas Übergriff auf Maria, nach Hause kommt, geht ihm nicht nur langsam Johanna, sondern auch Maria entgegen. Im Gegensatz zu Johanna wirkt jedoch Maria viel klarer und fokussierter im Blick. Somit entsteht die Schlussfolgerung, dass durch die direkte Infizierung von Zombies eine neue Generation geboren wird.

Da die Handlung sich in Oslo abspielt, ermittelt die Polizei seit dem ersten Mord der Drill Killer. Jedoch wie in anderen Zombiefilmen, wie zum Beispiel *[REC]*, oder auch allgemein in den *Paranoid* Horrorfilmen, ist sie hier auch äußerst uneffektiv. Die einzige schon fast lächerliche Erkenntnis nach einem Monat ist das Bohrmodell, welches die Drill Killer verwenden. In der Szene macht sich auch der Polizeibeamte Richard über die Schlussfolgerungen der anderen Kollegen lustig. Schlussendlich sind seine Fähigkeiten aber nicht wirklich besser. Morten bringt ihm Beweise, die ihn zu den Mördern führen wird. Er macht sich jedoch zuerst lustig über ihn, und als er schlussendlich zum Unterschlupf der Drill Killer kommt, fällt er ziemlich rasch seiner Unvorsichtigkeit und einem Täter zum Opfer. Davon abgesehen reichen die Fähigkeiten des verantwortlichen Arztes auch nicht aus, um eine mögliche Heilung gegen die Erkrankung zu finden.

Als kritisches Sprachrohr und Stimme der Opfer treten das Radio und andere Medien auf. Ein Radiobeitrag handelt etwa vom geringen Fortschritt der Polizei in einem der größten Mordserien der letzten Jahrhunderte. Die Polizei spricht sogar nur von Übergriffen und nicht von Morden, da die Opfer aufgrund der Infektion als lebend erscheinen.²⁶² Somit versuchen die Medien nicht nur die Polizei zu mehr Effektivität zu bewegen, sondern auch die Bevölkerung über die Geschehnisse und die „Krankheit“ aufzuklären.

Da die Zombies lange Zeit als kranke Menschen und Opfer angesehen werden, besteht die einzige Angst der Bevölkerung vor den Drill Killern. Dadurch wird das ganze Gefahrenpotential von den Bio-Zombies auf den beziehungsweise die Drill Killer gelegt. Selbst am Ende des Films liegt der Fokus noch immer auf den Drill Killern. Die Zombies sind zwar schon im Krankenhaus über das Personal hergefallen und Maria wurde von Johanna infi-

²⁶²*Mørke sjeler*, 00:28f.

ziert, jedoch ist davon noch nichts an die Öffentlichkeit gelangt. Das Chaos auf den Straßen von Oslo geht auf die gestiegenen Übergriffe der Drill Killer zurück. Man sieht wie Leute vor den Mördern davon laufen, und wie Infizierte hin- und herwanken. Besonders deutlich wird die Panik in einer Szene, in der Morten noch einen orangen Overall anhat. Als er eine Jugendliche anspricht, läuft sie schreiend weg, da sie ihn für einen der Mörder hält. Da es kaum noch Übergriffe auf Menschen durch die Zombies gegeben hat, gibt es auch keine Krisengemeinschaft, die sonst so typisch für den Zombiefilm ist, wie zum Beispiel in *28 Days Later*. Dabei handelt es sich um eine Gruppe, die sich aufgrund des Zombieausbruches fürs Überleben zusammenschließt. Meist entstehen durch den großen Unterschied in den Charakteren jedoch sehr rasch Diskussionen über die Vorgehensweise und Arbeitsaufteilung.²⁶³ In *Mørke sjeler* ist jedoch noch jede Person für sich alleine verantwortlich und versucht den Drill Killern nicht zum Opfer zu fallen.

Stilistisch gesehen ist das Bildmaterial, wie typisch bei klassischen Low-Budget-Filmen, mit Hilfe einer 16-mm-Kamera sowohl mit Stativ wie auch auf der Schulter gedreht worden. Das merkt man vor allem bei den oft eingesetzten Kameraschwenks und –fahrten, da das Bild immer leicht in Bewegung ist. Die Szenen, die auf der Schulter gefilmt wurden, erhalten einen mehr dokumentarischen Stil und man fühlt sich direkt mehr in den Moment hinein. Oft werden beide Varianten verbunden, wie etwa als Morten Johanna durch den Park trägt.²⁶⁴ Es werden teilweise auch äußerst langsame Kamerafahrten eingesetzt, während Leute sich kaum bewegen. Das findet man etwa in der Szene, in der Morten vom Polizisten interviewt wird.²⁶⁵ Außerdem wurde eine Sequenz eines vergangenen Urlaubs in Super-8-Format eingefügt. Dadurch erinnert das Werk an Filme aus den 70ern und 80ern.²⁶⁶

Auch der Schnitt ist eher klassisch und enthält keine wirklich raschen Schnittfolgen. Dazu passt die klassisch inspirierte Musik. So orientiert sich die restliche Musikgestaltung an den beiden verwendeten Stücken von Frédéric Chopin, *Nocturne Nr. 9* und *Nr. 21*. Dabei dominieren Streicher und Klavier, die gemeinsam mit dem Schnitt dem Film eine meist ruhige, melancholische Stimmung geben. Nur etwa bei der Verfolgung von Morten durch

²⁶³Vgl. Schätz: „Mit den Untoten leben“ S. 45-64, hier S. 50f.

²⁶⁴*Mørke sjeler*, 00:37f.

²⁶⁵*Mørke sjeler*, 00:54-00:57.

²⁶⁶Vgl. *Mørke sjeler. Interview*, 00:03f.

die Drill Killer erhält die Musik einen industriellen Touch.²⁶⁷ Der Leiter der Drill Killers erhält eine eigene Musik, die ruhige 50er Jahre Musik, die Urlaubsstimmung verbreitet, die auf der einen Seite seine Gelassenheit widerspiegelt und auf der anderen Seite in vollen Kontrast zu seinen Taten und Rolle steht. Die Musik findet sich auch in der Szene am Ende, in der überall das Chaos ausbricht. Dadurch steht sie vollkommen im Kontrast zu der Handlung und ist ein kleiner Verweis, dass der Plan des alten Mannes ziemlich gut funktioniert.

Die stärkste Verbindung in *Mørke sjeler* zu Norwegen ist die Verwendung von Erdöl, welches das Blut ersetzt. Erdöl und Erdgas wuchsen seit den 60ern zu der wichtigsten Einnahmequelle des Staates. Dadurch veränderten die neuen Ressourcen die ganze Wirtschaftsstruktur des Landes. 2012 hat Norwegen das drittgrößte BIP pro Kopf, hinter Luxemburg und Katar.²⁶⁸ Das Wirtschaftswachstum ließ die Gesellschaftsentwicklung natürlich nicht unberührt. Der Unterschied zwischen Stadt und Peripherie nimmt auch hier zu und viele Leute ziehen aufgrund der Ausbildung oder des Jobs in die Stadt. Norwegen verwandelte sich von einem Land mit einer hohen Zahl an Emigranten, zu einem mit vielen Immigranten, wie vorher bereits erwähnt wurde. Somit durchlebte das Land eine starke Umstrukturierung im letzten halben Jahrhundert.

Die Einbindung des Öls kann als kritische Anmerkung für die Abhängigkeit heutzutage an der Ressource gesehen werden. In einem Interview meinten die Regisseure César Ducasse und Mathieu Peteul, dass sie auf die allgemeine Abhängigkeit der Gesellschaft am Öl eingehen wollten, jedoch nicht Norwegen im Speziellen kritisieren wollten.²⁶⁹ Einerseits versucht Morten seine Tochter zu retten und sie von ihrer Krankheit und somit dem Öl wieder zu befreien. Andererseits schafft es Morten nicht, so wie wir normalerweise auch nicht, ohne Erdöl zu leben. Nicht nur tankt er sein Auto mit normalem und nicht alternativem Kraftstoff, sondern Morten benutzt auch eine Masse an Plastikfolie um die Wohnung vor Johannas Erbrochenem zu schützen. Das spiegelt das Verhalten in unserer heutigen Gesellschaft wider. Viele Leute sind sich zwar bewusst, dass das Erdöl nicht endlos währt. So reicht das Ölvorkommen in Norwegen wohl nur mehr einige Jahrzehnte. Dennoch handeln noch die wenigsten Menschen aktiv und versuchen ihren Verbrauch an Produkten zu redu-

²⁶⁷*Mørke sjeler*, 01:24ff.

²⁶⁸Vgl. o.A.: „Die 20 Länder mit dem größten Bruttoinlandsprodukt (BIP) pro Kopf im Jahr 2010 (in US-Dollar), in: *Statista*, URL: <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/166224/umfrage/ranking-der-20-laender-mit-dem-groessten-bruttoinlandsprodukt-pro-kopf/> (01.12.2012).

²⁶⁹Vgl. *Mørke sjeler*. Interview, 00:12f.

zieren, welche mit Erdöl produziert wurden. Vor allem würden dadurch nicht nur die Ressourcen länger ausreichen, sondern es würde auch der Umwelt und somit unserem Lebensraum zugutekommen. In Verbindung damit kann der Film als überzeichnete Warnung angesehen werden. Verändern wir unser Verhalten und unseren Konsum nicht, müssen wir selbst als Ressource erhalten und das Öl selbst produzieren.

3.3.3. *Død Snø* – Stör niemals die Ruhe von schlafende Monstern

Am 9. Jänner 2009 kehrten die Nazizombies auf die Kinoleinwand zurück und setzten ihre Arbeit in der Zom Com *Død Snø*²⁷⁰ fort, bei der sie zuvor aufgehört hatten ihren Mitmenschen das Leben schwer zu machen. Ob sich Nazis auch als Zombies von der restlichen nun Zombiemasse unterscheiden und welche Auswirkungen hat das auf den Film?

Da eine Zom Com ja keine Zom Com wäre, wenn keine Untoten darin vorkommen würden, zuerst zu der Story des Films. Im Werk erscheint zwar eine Masse von Untoten, jedoch ähnelt der Handlungsverlauf eher einem anderen Horrorsubgenre als dem Zombiefilm. Ein paar Studenten begeben sich auf einen Ferientrip um einige Tage zu feiern, fallen jedoch nacheinander einer dort wohnenden, „verrückten „Gruppe“ zum Opfer. Der Satz trifft genauso gut auf alle *Wrong Turn* Teile wie auf *Død Snø* zu. Die Adaption eines Storygrundgerüsts aus einem anderen Subgenre oder sogar Genre findet man im Zombiefilm öfters. Beispielsweise beinhaltet *[REC]* alle typischen Charakteristiken eines Mock Found Footage Films. *Fido* hingegen erinnert sehr an andere Filme, welche die idyllisch wirkenden Vorstädten in den 50ern beinhalten wie etwa *Pleasantville* (Gary Ross 1998). Aufgrund der Einbindung des Handlungsverlaufs eines Teen Slashers in *Død Snø*, werden die Studenten erst sehr spät auf die Gefahr aufmerksam. Als Liv als Erste vor den Augen der anderen Augen angegriffen wird, haben die Zombies bereits Sara, Chris und den Wanderer getötet. Ähnliche Tendenzen findet man auch bei Kombinationen von Zombies mit anderen Subgenres. So gehen Shaun und Ed zwar schon früher an Zombies vorbei, jedoch merken sie erst nach einer halben Stunde Laufzeit von *Shaun of the Dead* durch die Nachrichten, dass die Dame im Garten wirklich nicht betrunken ist.

Was als Erstes in Verbindung mit den Untoten ins Auge springt, ist die Tatsache, dass es sich um eine wiederauferstandene deutsche Nazitruppe handelt. Von der Erzählung des Wanderers erfährt man bereits sehr früh, welche Gräueltaten Oberst Herzog und seine

²⁷⁰*Død Snø* (Dead Snow. Eins, Zwei, Die!, Tommy Wirkola 2009, DVD [Uncut], Splendid Film 2009).

Truppe vollbracht hat und wie sie von den Bewohnern überrumpelt wurden. Der Wanderer stellt sie nicht als Menschen, sondern als den Inbegriff des Bösen dar. In ihren kalten Gräbern lagen die Nazis über ein halbes Jahrhundert, bis sie nun anscheinend von Handlungen der Medizingruppe aus ihren Gräbern gelockt wurden. Einerseits kann Saras Skitour über die Berge, die Ruhe der Nazis gestört haben, da sich der Wanderer über die Unvorsichtigkeit und Lärmerzeugung aufregt und warnt. Ein ähnliches Verhalten der Nazizombies findet man in *Zombie Lake*, indem die Zombies bei Unruhe aus ihrem nassen Grab steigen. Andererseits könnte das Finden und Aufteilen des Schatzes, welcher dem Oberst gehört hat, ein weiterer Auslöser gewesen sein. So heben die Zombies jede Münze auf die sie im Schnee finden, wie zum Beispiel bevor Chris getötet wird. Martin entkommt zuerst, da er dem Oberst die Schatztruhe zurückgegeben hat. Unglücklicherweise haben seine Freunde eine Münze in seiner Hosentasche versteckt, weswegen der Oberst Martin folgt und doch tötet. Es hätte auch nicht ins Bild des unbarmherzigen Generals, nach den Erzählungen, gepasst, wenn er einen aus der Gruppe verschont hätte. Die Verteidigung eines Schatzes durch Nazizombies taucht auch im Film *Oasis of the Zombies* auf.

Zusätzlich haben die Nazizombies anscheinend auch großen Appetit auf die Menschen. Eine Delikatesse scheinen dabei die Gedärme zu sein, da die Untoten sie unter anderem auch aus dem ersten Opfer direkt verzehren. Ihr großer Bonus im Gegenteil zum Großteil der anderen Untoten ist die Erhaltung ihrer Fähigkeiten und auch Erinnerungen aus ihrem früheren Leben. Die Nazizombies sind auf den ersten Blick wahnsinnig schnell. Dadurch werden die beiden Tendenzen des Zombiefilms seit dem Millennium auch in diesem norwegischen Zombiefilm vermischt. Einerseits sind Zombies in den Zom Coms wie in *Shaun of the Dead* und *Fido*, ziemlich langsam und stehen oft in der Tradition von Romeros Zombies. Andererseits sind die Zombies in den „reineren“ beziehungsweise gruseligeren Zombiefilmen wie *28 Weeks Later* oder *[REC]* äußerst schnell. Die Verbindung der beiden Tendenzen ist auch allgemein im Film erkennbar. Im Vergleich zu den hauptsächlich lustigen Zom Coms der letzten Jahre, besitzt *Død Snø* einen viel größeren Horroranteil.²⁷¹

Gleich wie in *Fido* können die Zombies ihre Werkzeuge beziehungsweise Waffen betätigen, wie etwa der Angriff auf Vegard mit einem langen Dolch beweist. Jedoch werden die Zombies in anderen Filmen wie *Fido* meist als billige Arbeitskraft gebraucht, wohingegen die Nazizombies nur für ihre Gruppe und ihre Ideologie arbeiten. Es gibt vermehrt Hinwei-

²⁷¹Vgl. Schätz: „Mit den Untoten leben“ S. 45-64, hier S. 61.

se, dass sie noch ihr Gedächtnis besitzen. Erstens sind sie sich noch ihrer Identität und Truppenzugehörigkeit bewusst. Der beste Beweis ist wohl, dass unzählige weitere Zombies aus ihren Gräbern hervorkommen, als der Oberst den Befehl „Aufstehn“ schreit. Außerdem wirkt ein Zombie äußerst verdutzt und rasender, als Roy mit den Symbolen der Sowjetunion, Hammer und Sichel, auf ihn losgeht.²⁷² Das Gedächtnis von früher bedeutet aber logischerweise auch, dass sie noch gleich böse und mordlustig sind wie früher. Des Weiteren handelt es sich dadurch bei ihnen nicht um eine zufällig zusammentreffende anonyme Masse an Zombies, wie etwa in *Shaun of the Dead*. Die Nazis agieren alle noch nach ihrem früheren Rang und unterstehen dem Befehl des Oberst Herzog. Jedoch stehen alle, bis auf den Oberst Herzog, wieder für eine andere anonyme Masse, nämlich die Nazis.

Die letzte große Unterscheidung zu anderen Zombies ist der Biss beziehungsweise die Konsequenz davon. Nach dem Standard der Hollywood Zombies, sollten sich die Opfer wie in *Survival of the Dead* auch in Untote verwandeln. Das geschieht jedoch kein einziges Mal. Einerseits werden die Personen im Film oft durch andere Übergriffe, vor allem durch das vorher erwähnte Entfernen von den Gedärmen getötet. Andererseits werden Vegard sowie Martin gebissen, jedoch zeigt keiner von ihnen Anzeichen einer Veränderung. Eine Nicht-Ansteckung kommt generell im Zombiefilm kaum vor, jedoch ist es im Kreis der Nazizombiefilme keine ungewöhnliche Charakteristik, wie etwa *Zombie Lake* beweist.

Folgend zu der untypischen Handlungsstruktur ähnlich eines Teen Slashers, weichen die Studenten hier ebenfalls von der häufig verwendeten Opferrolle und Krisengemeinschaft ab. Ein Teil stirbt bereits, bevor sie von der Gefahr ahnen. Der Großteil der Opfer macht sich auch in den Augen der Nazizombies „schuldig“, da sie den Schatz bewegt haben. Vegard, Sara und der Wanderer waren hingegen noch unglücklicher, da sie sich in das Gebiet der Zombies begeben haben. Außerdem sterben zuerst Chris und Erlend, nachdem sie Sex in der Außentoilette hatten. Das würde auch in den klassischen Teen Slashern wie *Halloween* zum Tod führen, wird jedoch heutzutage oft weggelassen, wie vorher bei *Fritt Vilt* ersichtlich wurde. Da es sich bei allen bis auf den Wanderer um eine Gruppe von Freunden handelt, können sie ebenfalls nicht als typische, zusammengewürfelte Krisengemeinschaft bezeichnet werden. Jedoch gibt es auch unter den Freunden genug verschiedene Ansichtspunkte, so dass es bei der nahenden Gefahr zu Meinungsverschiedenheiten und Diskus-

²⁷²Død Snø, 01:09.

sionen kommt. Beispielsweise sind sie sich nicht einig, was sie nach der ersten Welle der Zombieattacken machen sollen um zu überleben.

Da grundsätzlich gerade nur die Gruppe von den Nazizombies bedroht wird, gibt es im Gegensatz zu Zombieepidemien wie in *Shaun of the Dead* keine Information über die Gefahren oder etwaige Bekämpfungsmethoden. Die einzige hilfreiche Quelle ist einer der Studenten selbst, nämlich Erlend, der ein Filmfreak ist. Dadurch findet ein direkter Hinweis zu Randy in *Scream* statt, der in den ersten drei Teilen durch sein Filmwissen eine wichtige Informationsquelle für seine Freunde ist. Unglücklicherweise fällt Erlend den Nazizombies sehr früh zum Opfer. So ist der einzige von ihm gegebene Hinweis, dass sie sich auf keinen Fall von ihnen beißen lassen sollen. Der Informationsmangel führt zu zusätzlichen unbewussten Gefahrensituationen. Teilweise werden sie von tot geglaubten Zombies wieder angegriffen, da die Studenten sie nicht auf die richtige Weise getötet haben. So schlägt etwa Vegard den ersten Zombie, den er trifft, mit einem Helm k.o. und hält ihn für keine Gefahr mehr. Als Vegard jedoch von ihm später überrascht wird, wird er von ihm gebissen und überlebt nur knapp die zweite Attacke mit Hilfe des Darms eines anderen Zombies. Außerdem kann keiner schlussendlich weitererzählen, von wem sie attackiert wurden, da alle aus der Gruppe und der Wanderer tot sind. Martin ruft zwar einmal kurz in der Notrufzentrale an, jedoch wird der Anruf verständlicherweise für einen Scherzanruf gehalten, als er Nazizombies erwähnt.

Komische Situationen entstehen teilweise in Verbindungen zu speziellen Geschehnissen oder persönlichen Eigenschaften. So zündet beispielsweise Roy, beim Versuch die Nazizombies in Fackeln zu verwandeln, ihren eigenen Unterschlupf, die Hütte, an. Außerdem amputiert zuerst Martin seinen eigenen Arm, da er von einem Nazizombie gebissen wurde und er sich nicht in einen von ihnen verwandeln will. Leider wird er kurz darauf von einem anderen in den Oberschenkel gebissen, was den ganzen Rettungsversuch durch die Amputation lächerlich macht. Verstärkt wird die unglückliche Lächerlichkeit durch das vorher erhaltene Wissen, dass Martin zwar Medizinstudent ist, jedoch keinen Tropfen Blut sehen kann. In Bezug mit den Situationen ist es jedoch wichtig, dass der Zuseher zuvor einen tieferen Einblick vom Charakter erhält. Zusätzlich beinhaltet der Film in Verbindung mit der Partylaune der Studenten einige Stellen an Wortwitz. So gibt es etwa Wortspielereien und Veräppelungen von Martins Dialekt, beispielsweise als die Gruppe mit dem Schatz herumspielt. In Norwegen haben die Dialekte zwar grundsätzlich ein höheres Prestige wie

etwa in Österreich, jedoch machen auch die Norweger gerne Spaß über die anderen Dialekte.

Stilistisch fällt zuerst auf, dass der Film eine große Anzahl von Splatstick (inspirierten) Szenen beinhaltet. Ein Verweis auf das Untergenre ist sogar direkt in den Film eingebaut, da der Filmfreak Erlend zum Schluss ein T-Shirt des Splatstick *Braindead* anhat. Somit gibt es eine Vielzahl von Kampf- und Tötungsszenen, die visuell überhäuft sind von Blut, Fleisch und Gedärmen. Da diese Szenen so übertrieben sind und über das Logische und teilweise Mögliche hinaus gedehnt sind, erzeugen sie eine Art von Komik. Die besten Beispiele bieten die Szenen in Verbindung mit den Gedärmen. So dienen diese zuerst als Leckereien für die Nazizombies. Daneben werden die Innereien Roy zum Verhängnis. Bei seiner Flucht hat er nämlich das eigentlich Unmögliche geschafft, sein Darm hat sich an einem Ast verhakt und befindet sich nun meterweise außerhalb seines Körpers. Jedoch gibt es auch die bereits erwähnte Szene, in denen die Gedärme zu Vegards lebensrettendem Seil werden. Daneben gibt es auch sehr gorelastige Szenen in Verbindung zu kreativen Bekämpfungsmethoden der Zombies. Am Erwähnenswertesten ist die Verwendung des Schneemobils durch Vegard. Er montiert nicht nur ein Maschinengewehr darauf, sondern „zerhexelt“ auch mit dem Schneemobil einen Zombiekopf und einen Zombiearm.

Es werden auch einige POV Shots eingefügt. Einige Male wird die POV der Opfer eingefügt. Am auffälligsten ist hierbei die POV von Liv. Hier sieht man aus ihrer Sicht, wie sie niedergeschlagen wird und das Bild schwarz wird. Danach beginnt sie die Augenlider zu bewegen und das Bild wird von schwarz, über rötlich zu verschwommen. Dann sieht das Publikum durch Livs Augen, wie die zwei Zombies langsam ihre Eingeweide entfernen. Sie greift danach nach der Stielhandgranate. Kurz bevor man einen Klick hört, wechselt die POV zu einem der beiden Zombies.²⁷³ Somit sieht man zuerst die Reaktion des anderen Zombies und danach blickt man auf Liv hinunter. Bei den POVs der Zombies befinden sich dünne Blutäderchen am Rand des Bildes. Um die Stimmung in der Szene noch zu verstärken, hört man noch den Herzschlag von Liv. Außerdem erhält das Publikum auch die POV von Oberst Herzog durch sein Fernglas.

Beim Schnitt sind zuerst einige schnelle Montagen erwähnenswert, in denen verschiedene Personen sich mit Waffen aufrüsten. Beispielsweise als Martin und Roy sich in der Scheu-

²⁷³Død Snø, 00: 57f.

ne mit Waffen versorgen.²⁷⁴ Ähnliche Montagen gibt es auch bei der Ausrüstung mit Waffen in *Shaun of the Dead*, wie etwa als Shaun sich in der Bar mit der Schrotflinte auf den Kampf bereit macht.²⁷⁵

Daneben werden immer wieder kleine Szenen eingebaut, die die hektische Handlung unterbrechen. So halten etwa Martin, Roy und Vegard mitten im Kampf gegen die Zombies einen kurzen ruhigen „Wie geht’s?“ - Dialog. Als Folge darauf wird jedoch Vegard von den Nazizombies in mehrere Teile gerissen.²⁷⁶ Solche Szenen von kleinem Gequatsche im Auge der Gefahr tauchen auch etwa in *Shaun of the Dead* auf. Beispielsweise als sie die beiden Zombies in dem Garten bekämpfen, diskutieren sie unter anderem, welche Schallplatten sie auf sie werfen und welche nicht.²⁷⁷ Es gibt auch Beispiele von solchen kurzen friedvollen Szenen, bevor die Gruppe über die Nazizombies Bescheid weiß. Beispielsweise sitzt etwa Vegard einmal friedlich auf seinem Schneemobil vor einer Postkarten-Berglandschaft und isst ganz ruhig seine Jause. In der Szene wird nicht nur die bilderbuchartige Schneelandschaft eingebaut, sondern auch die Tradition der Ausflugsjause mit selbst gemachtem Jausenbrot und Kaffee aus der Thermokanne.²⁷⁸ Die Stimmung in der Szene wird auch durch eine langsame, ruhige Musik mit Streichern und Klavier unterstrichen. Die Instrumente dominieren auch in der restlichen Untermalung der Szenen.

Es werden auch einige Lieder verwendet, um die Stimmung zu verstärken. Als sich Martin und Roy bewaffnet in den Kampf gegen die Zombies begeben, wird ein Lied als Kontrast eingefügt, in dem der Refrain übersetzt lautet „Das ist mein Tag heute. Herrgott was für ein schöner Tag. Das ist mein Tag, mein Tag heute.“²⁷⁹ Eine ähnliche Szene gibt es in *Shaun of the Dead*, wo die Gruppe zu Queens *Don’t Stop Me now* die ersten Zombies bekämpfen, die in das Pub eingedrungen sind.²⁸⁰ Die restlichen Lieder stammen alle aus Norwegen. Mit wohl einem der berühmtesten klassischen Stücke aus Norwegen startet der Film. Hier wird der Überlebenskampf von Sara mit *Dovregubbens hall (In the Hall of the Mountain King)* von Edvard Grieg untermalt.²⁸¹ Da es aus den Vorführungen von Henrik

²⁷⁴Ebd. 01:04.

²⁷⁵*Shaun of the Dead* (Edgar Wright 2004, DVD, Universal 2004), 01:10f.

²⁷⁶*Død Snø*, 01: 11f.

²⁷⁷*Shaun of the Dead*, 00:31ff.

²⁷⁸*Død Snø*, 00:29f.

²⁷⁹*Død Snø*, 01:08ff. Eigene Übersetzung des Refrain nach Film. Originalversion: „Det er min dag i dag. Herre Gud for en hærlig dag. Det er min dag, min dag i dag.“

²⁸⁰*Shaun of the Dead*, 01:09f.

²⁸¹*Død Snø*, 00:02.

Ibsens *Peer Gynt* bekannt ist, verweist das Werk noch mehr auf die künstlerische Tradition des Landes. Als sich Sara während der Flucht umdreht und auf ihre Verfolger wartet, hält die Musik kurz an. Hier wird sowohl kurz eine Pause von der hektischen Verfolgungsszene eingebaut wie auch die Spannung auf das Folgende erhöht.

Weiteres wird auch hier durch die Hauptfiguren die Tradition eingebaut, in den Osterferien auf die Berge zu fahren. Außerdem wird durch den grimmigen Mann noch ein „turgåer“, also eine Art Wanderer eingebaut. Die Norweger „lieben“ die Kombination von Sport und Schnee. Gleichzeitig zeigt die Szene mit dem Wanderer die norwegische Gastfreundschaft. Selbst als die Situation sehr unangenehm erscheint, traut sich keiner aus der Gruppe etwas zu sagen.

Durch den Einbezug von Nazis als Zombies wird einerseits auf die eigene Geschichte der Okkupationszeit verwiesen. Die Geschichte rund um Oberst Herzog ist zwar erfunden, kann jedoch als kleiner Verweis auf die wirklichen Taten der Nazis angesehen werden.²⁸² So wurde beispielsweise der nördlichste Teil Norwegens, in dem sich auch der Handlungs-ort des Filmes Øksfjord befindet, aufgrund des Befehls „gebrannte Erde“ fast vollkommen zerstört. Andererseits tauchen die Nazis in den Nuller Jahren öfter außerhalb des Kriegsfilms auch in den Kinosälen auf, wie etwa in *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino 2009). Der Nazizombiefilm *Outpost* (Steve Barker 2008) war erfolgreich genug um einen Nachfolger zu erhalten, nämlich *Outpost: Black Sun* (Steve Barker 2012). In Norwegen wurde auch kurz vor *Død Snø* das Okkupationsdrama *Max Manus* (Joachim Rønning, Espen Sandberg 2008) veröffentlicht. Außerdem sind die Nazis nicht nur durch die Uniform schnell als solche erkennbar, sondern sie werden grundsätzlich überall auf der Welt rasch als Antagonisten erkannt. Sie verbreiten alleine durch die Verbindung mit den realen vergangenen Grausamkeiten bereits so eine böse Aura, dass normalerweise kein Funken Sympathie bei dem Zuseher für sie ausgelöst wird. Dadurch sind sie leichter verwendbar wie viele der heutigen „Terroristen“ o.ä., da hier die Unterscheidung von Gut und Böse nicht mehr so eindeutig ist.²⁸³ Außerdem wirken die Untoten in *Død Snø* durch die Kombination von Nazi und Zombie im Ausdruck sogar noch böser als der Großteil der anderen Zombies heutzutage.

²⁸² Vgl. I.C.Stridsklev: „Død snø – hva skjedde virkelig i Øksfjord?“, in: TA, 14.01.2009, URL: <http://www.ta.no/meninger/leserbrev/article4044860.ece>, (12.09.2012).

²⁸³ Vgl.o.A.: „Mellom Himmel & Hollywood. Achtung, Baby“, in: *Rusprint*, 03/2009, 2009, S. 15.

3.3.4. *Trolljegeren*– Du glaubst doch etwa nicht an Trolle?

Am 29. Oktober 2010 eroberte eine Gruppe von monsterhaften Gestalten in *Trolljegeren*²⁸⁴ die Kinoleinwand, deren Eintreffen zumindest in den nördlichen Ländern Europas schon längst überfällig war. Keine andere Sagengestalt ist nämlich heutzutage so mit der Identität von zumindest Norwegen verbunden, wie der Troll. Jedoch in welcher Gestalt genau drang der Troll ins neue Gebiet Film beziehungsweise Mockumentary vor und auf welche Weise hat er es beeinflusst?

Bedeutend für den Wahrheitseindruck des Filmes ist, dass die Story einen logischen Grund für den durchgehenden Einsatz von Kameras liefert. In *Trolljegeren* handelt es sich bei den Hauptpersonen um die drei Filmstudenten Thomas, Johanna und Kalle, die sich auf die Suche nach einer guten Geschichte für ein Projekt begeben. Filmstudenten oder ein Filmteam tauchen oft als Hauptpersonen in Mock Found Footage Filmen auf, wie etwa in *The Blair Witch Project* oder *[REC]*. Für die Gruppen ist nämlich der Einsatz von Kameras „natürlich“. Ähnlich wie in *[REC]* stoßen die Studenten nur zufällig auf die Geschichte, die sie dann in Gefahr bringt. Bei ihrer Recherche nach einem illegalen Bärenjäger stoßen sie auf Hans. Erst durch seine Verfolgung stoßen sie auf sein eigentliches „Beutetier“, den Troll. Für den weiteren Storyverlauf werden noch zwei Auslöser hinzugefügt, warum sie mit Hans weiterreisen, alles auf Film festhalten und nicht bei der ersten möglichen Gefahr aufhören. Einerseits hofft Hans, dass durch das Material seine Arbeitsbedingungen besser werden und die Öffentlichkeit durch den Trollsicherheitsdienst alias TSD endlich aufgeklärt ist. Andererseits wird nach dem Tod von Kalle die Durchführung des Projektes noch wichtiger um andere Leute vor der möglichen Gefahr zu warnen und er nicht völlig grundlos gestorben ist. Solche Antriebsgründe für die Fortsetzung des Films findet man in den meisten anderen Mock Found Footages. So setzt das Team in *[REC]* ihre Arbeit fort um später Beweise zu besitzen, auf welcher Weise sie durch öffentliche Organisationen und die angewendeten Krisenpläne eingesperrt und der Gefahr ausgesetzt wurden. Der Film wird so zum wichtigsten Besitz, weshalb auch Thomas, Johanna und die anderen am Schluss versuchen vor dem TSD zu fliehen.

Da beim Zuseher der Eindruck erweckt werden soll, dass das Filmmaterial gefunden wurde, ist der Stil von großer Bedeutung. Das Publikum erwartet, dass es Bildern aus Doku-

²⁸⁴*Trolljegeren (Troll Hunter . Du wirst es glauben, wenn du es siehst*, André Øvredal 2010, DVD, Universal 2011).

mentationen oder Nachrichtensendungen gleicht. So kann die Kameraführung, abhängig von der aktuellen Situation des Kameramanns, von sehr beständig bis äußerst wacklig sein. Beispielsweise ist das Bild nicht nur sehr unstabil, wenn Kalle vor dem Troll wegläuft, sondern man sieht auch hauptsächlich Gras und Bäume.²⁸⁵ Man erkennt auch in der Szene sonst nicht so viel, da nur in der diegetischen Welt vorhandene Lichtquellen benützt werden können. Deshalb gibt es hier nur das kleine, sehr punktförmige Kameralicht. Da es in Norwegen abhängig von der Jahreszeit auch in der Nacht nicht stockdunkel ist, sieht man hier meist jedoch mehr wie etwa in *The Blair Witch Project*.

Ein weiterer großer Vorteil der Kamera in *Trolljegeren* ist die Nachtsichtfunktion. Dadurch wird es möglich mehr Durchblick in gewissen Situationen zu erlangen, wie etwa bei der Flucht vor einem Troll.²⁸⁶ Im Vergleich zu *[REC]*, wo die Nachtsicht nur ganz zum Schluss eingesetzt wird, wird sie in *Trolljegeren* oft verwendet. Dadurch kann der Dokumentarschein erhalten werden und gleichzeitig können die Trolle besser ersichtlich gemacht werden. Außerdem ist die Bildqualität in Mock Found Footage Filmen nie so gut wie in digitalen Hollywoodfilmen. In *Trolljegeren* nimmt der Körnungsgrad des Bildes bei Abnahme der Lichtquellen zu. Bei Nachtbildern ist die Körnung nicht nur sehr stark, sondern die Bilder sind logischerweise auch grün.²⁸⁷ Ein weiterer Verweis auf den Echtheitscharakter in *Trolljegeren* ist die Sequenz mit dem Sprung in der Kameralinse. Um nicht den restlichen Film nach Kalles Tod auf die Weise zeigen zu müssen, wird eine neue Kamerafrau inklusive unbeschädigter Kamera eingeführt. Zusätzlich verändert sich auch einige Male der Schärfegrad des Bildes, als Kalle die Linsenschärfe einstellt.²⁸⁸ Beim Ton ist es auch wichtig, dass er den ungefähren Möglichkeiten der Kamera entspricht. Meist ist der Ton grundsätzlich wie in *Trolljegeren* aber ziemlich gut. Wie in vielen anderen Filmen dieser Art auch werden jedoch auch hier nur Musikstücke und Geräusche verwendet, welche von diegetischen Quellen kommen, um den Wahrheitsanschein des Filmes nicht zu unterbrechen.

Zusätzlich ist es natürlich, dass die Figuren oft direkt in die Kamera sprechen. Dabei kann es sein, dass Thomas gerade wieder einen Statusbericht abgibt oder jemanden interviewt wird. Außerdem sehen sie deshalb oft im Laufe von Gesprächen direkt in Richtung des

²⁸⁵Ebd. 00:14.

²⁸⁶Ebd. 00:27ff.

²⁸⁷Vgl. Rhodes: „Mockumentaries and the Production of Realistic Horror“, S. 46-60, hier S. 57.

²⁸⁸*Trolljegeren*, 00:09.

Zusehers, abhängig, wo die Kamera gerade platziert ist. Normalerweise sind die Schauspieler in Mock Found Footage Filmen unbekannt, damit die Illusion nicht zerstört wird.²⁸⁹ In *Trolljegeren* wird jedoch der Trolljäger Hans von Otto Jespersen gespielt, welcher vor allem seit den 90ern in Norwegen immer wieder im Fernsehen auftaucht.²⁹⁰ Das ist ein Punkt, der im Film somit bewusst auf den Spielfilmcharakter des Films hinweist.

Der letzte Punkt, der für den Realitätsanschein von Bedeutung ist, ist das Editing. Grundsätzlich werden in Mock Found Footages alle Geschehnisse chronologisch gezeigt. Es soll ja der Anschein erweckt werden, dass fast nichts am gefundenen Bildmaterial bearbeitet wurde. In *Trolljegeren* sieht man deswegen typischerweise Gesprächsszenen untereinander, Interviews, Reise- und „Jagdsequenzen“. Es gibt jedoch nie Flashbacks oder Flashforwards. Eine alternative Möglichkeit wird in *Paranormal Activity* gezeigt, indem man für die ruhigen Teile in der Nacht teilweise Zeitraffer verwendet. Da die Geschehnisse nur mit einer Kamera und deren Blickwinkel festgehalten werden, ist der geschnittene Film nicht so fließend wie andere Mainstreamfilme. Das ist jedoch auch eine der wichtigsten Charakteristiken und ist ein bedeutender Bestandteil der Spannungserzeugung. So sieht man etwa nicht, wie nah die Trollfamilie bei der Flucht aus der Höhle hinter Kalle ist, sondern bekommt die Gefahr erst mit, als das Kamerabild in die Höhe gefahren wird und danach plötzlich runter fällt.²⁹¹ Außerdem besitzen die Zuseher und die Figuren durch den einen Kamerawinkel oft einen ähnlicheren Informationsstand im Vergleich zu anderen Subgenres. Einerseits sehen die Studenten und Hans am Tag grundsätzlich mehr wie der Zuseher. Andererseits kann der Zuseher teilweise einen besseren Überblick über eine Fluchtsituation durch das Nachtlicht haben, wenn es keiner der Figuren als Augenersatz verwendet. In Filmen wie *Paranormal Activity* oder *The Blair Witch Project* hilft die Unsichtbarkeit des Gegners beim Informationsgleichstand. Bei *Trolljegeren* trägt noch zusätzlich zu einem ähnlichen Informationsstand die Tatsache bei, dass die Figuren nicht mehr Hintergrundwissen als der durchschnittliche norwegische Zuseher über die Trolle besitzt. Somit werden viele Dinge gleichzeitig bei Figur und Publikum in Erinnerung gerufen beziehungsweise neu erlernt, wie beispielsweise die verschiedenen Trollarten.

²⁸⁹Vgl. Rhodes: „Mockumentaries and the Production of Realistic Horror“, S. 46-60, hier S. 56.

²⁹⁰Vgl. Filmfront: „Otto Jespersen“, in: *Filmfront*, URL: <http://www.filmfront.no/actor/6400/Otto%20Jespersen>, (29.11.2012).

²⁹¹*Trolljegeren*, 01:11.

Zusätzlich wird wie in *The Blair Witch Project* ein Insert am Beginn des Filmes eingesetzt, welches Informationen über das Filmmaterial gibt.

“Am 13. Oktober 2008 erhielt Filmkameratene AS ein anonymes Paket, bestehend aus zwei Festplatten, welche 283 Minuten Filmmaterial enthielten. Dieser Film ist eine grob geschnittene Version des Materials. Alles wird in chronologischer Reihenfolge gezeigt und es wurde keine Manipulation der Bilder vorgenommen. Über ein Jahr lang hat ein Team von Ermittlern versucht herauszufinden, ob es sich um einen Scherz handelt oder ob das Material echt ist. Das Ergebnis war, dass es echt ist.”²⁹²

Hier erhält das Publikum die Information, auf welche Weise die Produktionsfirma das Material erhalten hat. Es wird außerdem die Echtheit versichert und jegliche Bearbeitung von der Seite der Produktionsfirma ausgeschlossen. Dadurch versucht man wieder den Realitätseindruck zu verstärken. Im Gegensatz zu *The Blair Witch Project* erhält man in dem Eingangsinsert jedoch keine Information über die Personen im Film. Man erfährt auch nicht, ob die Personen verschwunden sind oder was genau passiert ist. Somit sind in *Trolljegeren* die zentralen Fragen „Was ist geschehen?“ und „Wem passiert es?“ noch zu klären. Im Gegensatz dazu drehte sich *The Blair Witch Project* um das „Wie?“, da das Verschwinden von drei Filmstudenten im Insert und auf der Internetseite erklärt wurde.

Am Ende des Filmes folgt ein weiteres Insert:

„Hier enden die Aufnahmen. Es wurde nie eine Leiche in der Miene gefunden und die Jugendlichen, welche hinter den Aufnahmen stehen, sind spurlos verschwunden. Wir fordern jeden auf, der Angaben zu ihrem Schicksal hat, sich bei Filmkameratene AS oder der nächstgelegenen Polizei zu melden. Es war unmöglich eine Bestätigung von öffentlicher Seite zu erhalten, dass der Trollsicherheitsdienst faktisch existiert. Eine indirekte Bestätigung gab es zwischenzeitlich unter der halbjährigen Pressekonferenz von Staatsminister Jens Stoltenberg auf Hukodden in Oslo am 25. Juni 2010. Die Presse verstand die Anspielung nicht.“²⁹³

Erstens wird vor allem durch „melden sie sich bei der nächstgelegenen Polizei“ ein weiteres Mal auf den Echtheitscharakter des gezeigten Materials angespielt. Zweitens wird der Wahrheitseindruck des Geschehenen und von lebenden Trollen durch die

²⁹²Ebd. 00:00. Eigene Übersetzung. Originaltext „13. oktober 2008 mottok Filmkameratene AS en anonym sending bestående av 2 harddisker som inneholder 283 minutter filmet materiale. Denne filmen er en grovklippet versjon av stoffet. Alt vises i kronologisk rekkefølge og det er ikke foretatt manipulasjon av bildene. I over ett år har et team av etterforskere forsøkt å finne ut om det dreier seg om en spøk eller om stoffet er ekte. Konklusjon blir at den er ekte.”

²⁹³Ebd. 01: 35. Eigene Übersetzung. Originaltext: ”Her slutter oppdragene. Det ble aldri funnet noe lik i gruva og ungdommene som står bak disse opptakene er sporløst forsvunnet. Vi oppfordrer enhver som måtte ha opplysninger om deres skjebne til å melde seg til Filmkameratene AS eller nærmeste politimyndighet. Det har vært umulig å få bekreftet fra offentlig hold at Trollsikkerhetstjenesten faktisk eksisterer. En indirekte bekreftelse kom imidlertid under statsminister Jens Stoltenbergs halvårlege pressekonferanse på Hukodden i Oslo 25. juni 2010. Pressen tok ikke poengen.”

nachfolgende Szene mit Jens Stoltenberg verstärkt. Hier wirkt es so, als würde er mitten im Interview die Existenz von Trollen bestätigen. Da die Aussage vom jetzigen Staatsminister von Norwegen getätigt wird, wirkt es natürlich realer, wie wenn eine unbekannte Person die Existenz in einem Interview preisgibt. Drittens wird durch das spurlose Verschwinden der Hauptpersonen eine weitere Möglichkeit ihres Schicksals hinzugefügt. Da aufgrund des Handlungsverlaufes die Tötung durch einen Troll nicht mehr wahrscheinlich ist, herrschen zwei Alternativen vor. Einerseits können sie vom Trollsicherheitsdienst gefangen worden sein und werden wohl irgendwo versteckt. Andererseits könnte den Studenten die Flucht gelungen sein und sie verstecken sich vor dem TSD. Um in ihr normales Leben zurückzukehren, haben sie selbst das Filmmaterial der Produktionsfirma zugesandt.

Die klarste Verbindung zur norwegischen Tradition, Geschichte und Kultur bildet wie bereits erwähnt der Troll. Wie speziell der Film dadurch auf das norwegische Publikum zugeschnitten ist, wird im vollen Ausmaß jedoch erst bei genauerer Betrachtung ersichtlich. Obwohl André Øvredahl in einem Interview erwähnt, dass er sich nicht extra mit dem Thema Troll auseinandergesetzt hat, greift er auf das Standard-Hintergrundwissen eines durchschnittlichen Norwegers zurück.²⁹⁴ Die Wurzeln der Trolle reichen sehr weit in die Vergangenheit zurück. So werden beispielsweise die Riesen bereits in der Liederreda als *jōtunn* (heute *jotne*) bezeichnet.²⁹⁵ Zu diesen findet man auch eine direkte Verbindung in *Trolljegeren*, da die größte Art der Trolle hier folglich als *Jotne* benannt wird.²⁹⁶

Die wichtigsten Impulse für das heutige Wissen stammen jedoch aus der nationalromantischen Zeit im 19. Jahrhundert. Hier stellte die Aufzeichnung von alten Märchen und Geschichten, in welchen oft Trolle auftauchten, einen wichtigen Punkt dar. Die wichtigste Quelle liefert dafür die Sammlung von Peter Christen Asbjørnsen und Jørgen Moe, die norwegischen Gebrüder Grimm. Durch Märchen wie *Askeladden som kappåt med trollet* (*Askeladden, der mit dem Troll um die Wette aß*) haben sie das Bild des Trolls für immer geprägt. Bei der ersten Jagd nach dem Troll im Film erwähnen die Studenten kurz die Märchenversionen der Trolle, Heinz verweist jedoch darauf, dass es sich hierbei um echte

²⁹⁴Vgl. Anders Fagerholt: „Jurassic Kittelsen – Jeg har ikke følt noe ærefrykt i forhold til å tukle med norsk mytologi, forteller Andre Øvredal, som er aktuell med sin egen originale miks av monsterfilm, dokumentar, komedie og norske folkeeventyr i *Trolljegeren*.“, in: *Rushprint*, 05/2010, 2010, S. 44f, hier S. 45.

²⁹⁵Siehe z.B. o.A.: *The Poetic Edda. A new translation by Carolyne Larrington*, hg. von Carolyne Larrington, New York: Oxford Press 1996, S4f.

²⁹⁶*Trolljegeren*, 00:58.

Raubtiere handelt.²⁹⁷ Als wichtige Vorlage für das Aussehen der Trolle hat der Regisseur die Zeichnungen von Theodor Kittelsen verwendet, welche auch teilweise in dem Märchenbuch von Asbjørnsen und Moe vorkommen.²⁹⁸ Es gibt kaum einen Norweger, der diese Illustrationen von den mürrisch erscheinenden, großen Trollen nicht kennt.

Im Gegensatz dazu kennt man im Ausland hauptsächlich die kleine, eher niedliche Version der Trolle, die später entstanden sind. Das Bild wird vor allem durch die Souvenirvariante geprägt, die man heutzutage überall in Norwegen bekommen kann.²⁹⁹ Ein Ausländer hat meist nicht nur ein anderes Aussehen von den Trollen vor seinem Auge, sondern er besitzt das Hintergrundwissen nicht, welches in den verschiedenen Märchen und Legenden weiterverbreitet wurde. Vieles davon wird im Film erklärt, wie etwa, dass Trolle durch Kontakt mit der Sonne entweder versteinern oder explodieren. Jedoch werden andere Dinge, wie etwa das Riechen von Christenblut nicht erwähnt und bleiben für die Mehrheit der Ausländer ein Rätsel. Das Trolle speziell Christenblut riechen können findet man in verschiedenen Quellen, wie auch etwa wieder in Märchen aus der Sammlung von Asbjørnsen und Moe. So taucht etwa in *Soria Moria slott* (*Soria Moria Schloss*) die Aussage des Trolles „Huttetu! her lukter så kristen manns blod“ (eigene Übersetzung: „Oh! Hier riecht es so nach Christenblut“) ³⁰⁰ vermehrt auf. Es erscheint so, als würden auch die Studenten nichts davon wissen beziehungsweise nicht die Gefahr erahnen. Kalle gesteht nämlich erst kurz vor seinem Tod, dass er der Christ ist. Anzeichen darauf gab es bereits davor. Der erste Troll schnüffelt nach ihnen trotz starkem „Trollgestank-Deo“, welches den menschlichen Geruch überdecken soll.

Als ein Verweis auf die aktuelle norwegische Gesellschaft, kann das Einbinden von polnischen Bärenfängern angesehen werden.³⁰¹ Aus einer Statistik für das Jahr 2011 geht hervor, dass die Polen mit über 70.000 die größte Immigrantengruppe sind. Das sind doppelt so viele wie die zweitgrößte Gruppe, die Nachbarn aus Schweden.³⁰² Es gibt beispielsweise

²⁹⁷ Ebd. 00:22.

²⁹⁸ Vgl. Fagerholt: „Jurassic Kittelsen“, S. 45.

²⁹⁹ Einen guten Überblick über die verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten der Trolle findet man auf <http://www.trollmoon.com/>.

³⁰⁰ Peter Christen Asbjørnsen: „Soria Moria slott“, in: *Projekt Runeberg*, 12.11.1994, URL: <http://runeberg.org/folgeven/046.html>, (28.11.2012).

³⁰¹ *Trolljegeren* 00:35-00:38.

³⁰² Vgl. Statistics Norway: „Immigrants and Norwegian-born to immigrant parents. 1 January 2012. Most new immigrants from the new EU countries“, in: *Statistics Norway. Statistisk sentralbyrå*, 26.04.2012, URL: <http://www.ssb.no/en/innvbe/> (28.11.2012).

in Oslo bereits so viele, dass es bei einigen öffentlichen Stellen, wie dem Servicecenter für ausländische Arbeiter, Formulare und Informationen auf Polnisch gibt.

4. RESÜMEE – EIN NORWEGISCHES HORRORKINO?!

Am Beispiel von Norwegen und dem Horrorfilm wird deutlich, wie viel in kleinen Ländern von der staatlichen Einstellung abhängt. Es wurde auch ersichtlich, welchen großen Einfluss die Geschichte und die Kultur einer Nation auf den heimischen Film haben können. Grundsätzlich besitzt Norwegen eine Bilderbuchlandschaft für den Horrorfilm. Es gibt einen hohen Anteil an Wald-, Wasser- und Gebirgsflächen inklusive extremer Temperaturen und Lichtverhältnissen. Außerdem gibt es durchschnittlich gerade einmal 15,5 Einwohner/km², wovon jedoch ein großer Teil in den Ballungszentren oder dem Küstengebiet wohnt. Somit gibt es genügend natürliche Handlungsräume für die verschiedenen Subgenres des Horrors.³⁰³

Einerseits wurde jedoch ersichtlich, dass die Filmlandschaft lange Zeit von den Förderungen des Staates abhängig war und die Qualität der Filme über gewisse Zeiträume einen wichtigen Gewährleistungspunkt lieferten. Erst durch die Veränderung des Förderungssystems und der neuen technischen Möglichkeiten wurde das Tor für alle Genrefilme geöffnet. Jedoch profitieren auch heute nicht alle vom staatlichen System. Beispielsweise dehnte sich die Produktion von *Mørke sjeler* aufgrund des Kapitalmangels auf drei Jahre aus.³⁰⁴ Andererseits gab es grundsätzlich keine kulturelle Tradition für Horrorgeschichten und auch keine Feste, wie etwa Halloween, die damit verbunden sind. In Norwegen war das Wichtigste die bereits erwähnten Volksmärchen, wie etwa von Asbjørnsen und Moe, in denen jedoch die moralischen Werte im Vordergrund standen.³⁰⁵

Die analysierten Werke bieten großteils auch gute Beispiele für die Problematik der Genreeinteilung, die im ersten Teil der Arbeit erwähnt wurden. *Trolljegeren* wird zwar meist auf der Rezeptionsseite als Mock Found Footage in der Tradition von *The Blair Witch Project* angesehen, jedoch holte sich der Regisseur Øvredal Inspiration in Werken wie *Jurassic Park* (Steven Spielberg 1993) oder *Ghostbusters*. Somit spielte für Øvredal die Vermittlung eines urnorwegischen Charakters die wichtigste Rolle und nicht die Frage nach der Genrezugehörigkeit.³⁰⁶ Daneben stammen wichtige Elemente in *Mørke sjeler* aus

³⁰³Vgl. o.A.: „Fläche und Bevölkerung. Stand: 2012*“, in: WKO – Wirtschaftskammer Österreich, November 2012, URL: <http://wko.at/statistik/eu/europa-bevoelkerung.pdf>, (07.12.2012).

³⁰⁴Vgl. *Mørke sjeler*. Interview, 00:05.

³⁰⁵Vgl. Jon Inge Faldalen: „Vil skrekksjangerne overleve? Skrekffilmen har aldri festet seg i norsk film, og fra underkategorien slasher fins knapt en eneste, vil den markedsvurderte støttestrukturen og Fritt Vilt kunne rette noe på det?“, in: *Rushprint*, 5/2006, 2006, S. 22f, hier S. 22f.

³⁰⁶Vgl. David Skauffjord: „Trolljegeren“, in: *Film og Kino*, 5/2010, 2010, S. 43f, hier S. 43.

dem Krimigenre, welches sehr beliebt in Norwegen ist. Bei *Død Snø* kam es zu einer Vermischung von zwei Horrorsubgenres, dem Teen Slasher und dem Zombiefilm. Somit sind die *Fritt Vilt* Filme grundsätzlich jene, die sich am meisten an das importierte Grundmuster halten. Somit hängt es auch hier mit dem Blickwinkel und der Definition des Horrors zusammen, ob man alle in das Genre einordnet oder nicht.

An den ausgewählten Filmen wird jedoch auch ersichtlich, dass durch die richtige Vermischung von bekannten Genrefilmen und heimischen Charakteristiken sowie der Zugabe von einigen bearbeiteten Eigenschaften erfolgreiche Filme entstehen können. Es gibt einige Elemente, die hierbei in den meisten erwähnten Werken eingebunden wurden.

Erstens spielt die norwegische Natur eine sehr wichtige Rolle in den Filmen. Im Gegensatz zu anderen norwegischen Filmen kann jedoch in den Horrorfilmen das erste Mal die Natur Gefahr für den Menschen verbergen. Nun kann der Zufluchtsort der Stadtmenschen in den Ferien, in denen sie sich normalerweise vom Stress erholen, zu ihrem Untergang werden.³⁰⁷ Trotzdem werden in den *Fritt Vilt* Filmen und *Død Snø* Panoramashots aus dem Helikopter von der atemberaubenden Schneelandschaft eingebaut. Die bilden somit den Frieden und die Ruhe der Natur ab. In *Trolljegeren* werden die Naturaufnahmen durch ihr vieles Herumreisen in Norwegen im Auto und auf der Fähre eingebunden und haben den gleichen Effekt wie die Panoramashots. Der einzige der Filme, der in der Stadt spielt, ist *Mørke sjeler*. Hier wird jedoch die Natur auf gewisse Weise durch das Erdöl eingebunden, welches aus den Tiefen der Erde hervorgebracht wird und einen anderen bedeutenden Punkt in der Geschichte Norwegens spielt.³⁰⁸

Zweitens wird der Gegensatz zwischen Land und Stadt eingebaut. Die zwei Kontrastpunkte spielten schon immer eine wichtige Rolle im norwegischen Film. Am Beginn wurde, wie erwähnt, das Leben am Land als der große Traum dargestellt. Nach dem Krieg wechselten die Bedeutungen und das Land wurde zum Zeichen für die Vergangenheit und dem Ausschluss der Gegenwart. In allen Filmen bis auf *Mørke sjeler* begeben sich Jugendliche aus der Stadt für einen Urlaub oder ein Projekt aufs Land. In *Fritt Vilt II* kommen zwar alle bis auf Jannicke anscheinend aus dem Ort, jedoch wird der Konflikt durch Camilla und Ole eingebaut. Ole repräsentiert den naturverliebten Landbewohner und Camilla ist froh, wenn sie nach Oslo in ein Appartement ziehen kann.

³⁰⁷Vgl. Iversen: *Norsk Filmhistorie*, S. 304.

³⁰⁸Vgl. *Mørke sjeler. Interview*, 00: 01.

Drittens erfährt man viel mehr Hintergrundinformationen zu den Figuren und erhält mehr Einblick in ihr Leben. Dadurch kann man sich besser mit ihnen identifizieren. Da es im norwegischen Kino grundsätzlich keine Filme gibt, in denen wenig von den Personen preisgegeben wird, ist es wichtig für das norwegische Publikum beziehungsweise eine Gewohnheit, sich Einfühlen zu können. Der schwedische Regisseur Mats Stenberg berichtete im Zuge der Erstellung von *Fritt Vilt II* von den Schwierigkeiten mit dem norwegischen „Freundlichkeitsgesetz“ („hyggelighetsloven“). Nach seiner Meinung muss man auch in Norwegen sehr darauf achten, wie man negative Eigenschaften und Schwächen der Figuren einbaut, denn sonst können die Charaktere sehr schnell unpopulär beim Publikum werden.³⁰⁹ Das ist wohl ein Grund, warum nur die Nazizombies und die Drill Killer ausschließlich böse gezeichnet sind. Für die Trolle und den Killer aus *Fritt Vilt* kann man zwischendurch hingegen sogar, aufgrund ihrer Schmerzen oder schweren Vergangenheit, Mitgefühl entwickeln.

Viertens gibt es trotz unterschiedlicher Subgenres Ähnlichkeiten im Stil der Filme. In grundsätzlich allen Filmen ist ein gewisser Grad an ruhiger, melancholischer Stimmung enthalten, der die Filme im Vergleich zu amerikanischen Genrefilmen „passiv“ erscheinen lässt. Hierbei spielen die verwendeten Streicher und die Klaviermusik eine sehr wichtige Rolle, die teilweise trotz spannender Ereignisse ein Gefühl der Friedlichkeit über die Szenen legt. Die Stimmung wird auch teilweise durch eine Pause in der spannungsgeladenen Handlung erreicht. Beispielsweise treibt die verwendete Musik in *Død Snø* hauptsächlich zwar die Spannung an und unterstreicht sie, jedoch gibt es einige Szenen, die den erwähnten Bruch einfügen. Ein Beispiel dafür ist die erwähnte Szene, in der Vegard sein Brot vor der schneebedeckten Berglandschaft isst. In den anderen Filmen herrscht durch den größeren Einsatz der ruhigen Musik und szenischen Pausen eine Art von Passivität beziehungsweise Zurückhaltung im Verhältnis zu den bekannten amerikanischen Genrefilmen vor. Eine vergleichbare Stimmung findet man auch in den Nachbarländern, wie etwa in *Låt den rätte komma in* (*Let the Right One In*, Tomas Alfredson 2008). Der ruhige Vampirfilm unterscheidet sich wohl ungefähr gleich viel vom typischen Vampirfilm wie *Mørke sjeler* vom typischen Zombiefilm.

Da in vielen der bis jetzt erzeugten Genrefilmen die Verwendung von heimischen Elementen und von bekannten, importierten Genrecharakteristiken grundsätzlich sehr balanciert

³⁰⁹Vgl. Daniel Busk: „Skrekk debutanten“, S. 32f, hier S. 33.

ist, kann man wohl zumindest von einem norwegischen Horrorzyklus sprechen. Für ein heimisches Horrorgenre ist es wohl noch zu jung und zu klein. Der größte Vorteil durch den Genreimport eines Genres ist wohl die Schnelligkeit, indem sich das Horrorgenre entfalten konnte. Da das Publikum nämlich schon mit den Mustern des Genres von amerikanischen Filmen bekannt war, konnte auf das Wissen aufgebaut und damit gespielt werden. Beispielsweise ist es besonders für Comedy Horrors wichtig, wie bei den ersten Filmen der Gattung im Horrorüberblick ersichtlich wurde, dass die Zuseher mit dem Horrorpart bekannt sind, um den komödiantischen Teil vollkommen zu verstehen. Ohne das amerikanische Vorwissen wäre wahrscheinlich *Død Snø* nicht so erfolgreich geworden, da er wie erwähnt viele Elemente aus mehreren Subgenres und Stilen verbindet. Ein Nachteil ist durch den Import, dass die Filme mit den amerikanischen Varianten teilweise konkurrieren. Geschichtlich gesehen erhielten die norwegischen Genrevarianten jedoch trotz amerikanischer Konkurrenten meist guten Zulauf.

Wie sich das Horrorgenre weiterhin entwickeln wird, ist schwer zu sagen. Es wäre nicht das erste Mal im norwegischen Film, dass das Interesse an einem Genre nach einigen Jahren plötzlich abbricht, man denke etwa an die Welle der Genrefilme in den 80ern. Aus heutiger Sicht ist feststellbar, dass die Produktion mit Genrefilmen wie *Dunderland* (Nils J. Nese, Finn-Erik Rognan 2012) für eine Weiterentwicklung und Ausbreitung vielversprechend aussieht. Jedoch kann man im norwegischen Film nie sagen, was die Zukunft bringen wird.

5. ANHANG

5.1. Bibliografie

Alexandra Juhasz, Jesse Lerner: „Introduction: Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary”, in: Alexandra Juhsz, Jesse Lerner: *F is for phony. Fake documentary and truth's undoing*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Pr. Bristol 2006, S. 1-38.

Alexandra Ludewig: „Screening Nazism and Reclaiming the Horror Genre: Stefan Ruzowitzky's Anatomy Films”, in: Rober Dassanowsky (Hg.): *New Austrian film*, New York: Berghahn Books 2011, S. 279-291.

Alisa Lebow: „Faking What? Making a Mockery of Documentary”, in: Alexandra Juhsz, Jesse Lerner: *F is for phony. Fake documentary and truth's undoing*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Pr. Bristol 2006, S. 223-237.

Anders Fagerholt: „Jurassic Kittelsen – Jeg har ikke følt noe ærefrykt i forhold til å tukle med norsk mytologi, forteller Andre Øvredal, som er aktuell med sin egen originale miks av monsterfilm, dokumentar, komedie og norske folkeeventyr i *Trolljegeren*.”, in: *Rushprint* 05/2010, 2010, S. 44f.

Andreas Hadsel Opsvik: “-Det er ingen grunn til at norske skodespelarar ikkje skal kunne brukast! Tommy Wirkola trumfa gjennom blant anna Bjørn Sundquist og Ingrid Bolsø Berdal i sin Hollywooddebut”, in *p3 – Filmpolitiet*, 29.11.2012, URL: <http://p3.no/filmpolitiet/2012/11/det-er-ingen-grunn-til-at-norske-skodespelarar-ikkje-skal-kunne-brukast/> (03.12.2012).

Andrew Nestingen, Trevor G. Elkington (Hg.): *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*, Detroit: Wayne St. Univ. Pr 2005.

Andrew Nestingen: *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change*, Copenhagen: Museum Tusculanum Pr. 2008.

Andrew Tudor: „Genre”, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin: Univ. of Texas Pr. u.a. 1986, S. 3-10.

Andrew Tudor: „Unruly Bodies, Unquiet Minds”, in: *Body & Society*, Vol. 1, No. 1, März 1995, S. 25-41.

Axelle Carolyn: *It Lives Again! Horror Movies in the New Millenium*, Surbiton: Telos 2008.

Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and beyond*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2005.

Björn Nordjörd: „Iceland”, in: Mette Hjort, Duncan J. Petrie (Hg.): *The Cinema of small Nations*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Pr. 2007, S. 43-59.

Brigid Cherry: *Horror*, London: Routledge 2009, S. 2.

Bruce G. Hallenbeck, *Comedy-horror films: A chronological history. 1914-2008*, Jefferson: Mc Farland 2009.

Carol J. Clover: „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, in: *Representations*, No. 20, Herbst 1987, S. 187-228.

Carol J. Clover: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the modern Horror Film*, London: Princeton Univ. Pr. 1992.

Catherin Driscoll: *Teen Film. A Critical Introduction*, Oxford: Berg 2011.

Catherine Fowler (Hg.): *The European Cinema Reader*, London: Routledge 2002.

Christine Gledhill: „Rethinking Genre”, in: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): *Re-inventing film studies*, London: Arnold 2000, S. 221-243.

Daniel Busk: „Skrekk debutanten. John Carpenter-filmen *The Live* fra 1988er en av mange filmer regissør Mats Stenberg gjerne siterer fra. I disse dager er Stenberg aktuell med sin spillefilmdebut *Fritt Vilt II*, som tar opp arven etter Roar Uthaug's ener fra 2006”, in: *Film & Kino*, 6/2008, 2008, S. 32f.

David Edelstein: „Now Playing at Your Local Mutliplex: Torture Porn. Why has America gone nuts for Blood, guts, and sadism?”, in: *New York Movies*, 28.1.2006, URL: <http://nymag.com/movies/features/15622/> (27.3.2012).

David Flint: *Zombie Holocaust. How the Living Dead devoured Pop Culture*, London: Plexus 2009, S. 29-36.

David Skaufjord: „Trolljegeren“, in: *Film og Kino*, 5/2010, 2010, S. 43f.

Derek Elley: „Dead in 3 Days 2. In 3 Tagen Bist du Tot 2“, in: *Variety*, 13.08.2008, URL: <http://www.variety.com/review/VE1117937978/>, (03.12.2012).

Edward Buscombe: „The Idea of Genre in the American Cinema“, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin: Univ. of Texas Pr. u.a. 1986, S. 11-25.

Elizabeth Ezra (Hg.): *European Cinema*, New York: Oxford Univ. Pr. 2004.

Ellen Rees: „Norwave: Norwegian Cinema 1997 - 2006“, in: *Scandinavian – Canadian Studies*, Vol. 19, 2006, Academia.edu. Share research, URL: http://www.academia.edu/581339/Norwave_Norwegian_Cinema_1997-2006, (27.11.2012), S. 88-109.

Film & Kino: „Årbok 2011. Alt om film og kino i Norge“, in: *Film & Kino*, URL: http://www.kino.no/migration_catalog/article1001316.ece/BINARY/Film++Kino++%C3%85rbok+2011+-+160412 28.11.2012, (01.12.2012), S.7ff.

Filmfront: „Otto Jespersen“, in: *Filmfront*, URL: <http://www.filmfront.no/actor/6400/Otto%20Jespersen>, (29.11.2012).

Florian Krautkrämer: “A matter of life and death. Leben und Tod im Zombiefilm”, in: Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer (Hg.): *UNTOT. Zombie. Film. Theorie*, München: Belleville 2011, S. 19-36.

Gary D. Rhodes: „Mockumentaries and the Production of Realistic Horror“, in: *Post Script – Essays in Film and the Humanities*, 21.3, Sommer 2002, S.46-60.

Rhodes: „Mockumentaries and the Production of Realistic Horror“, S. 46-60,

Gary Don Rhodes: *White Zombie. Anatomy of a Horror Film*, Jefferson: McFarland 2001.

Gerald C. Wood: „Horror Film“, in: Wes D. Gehring (Hg.): *Handbook of American Film Genres*, S. 211-228.

Gina Wisker: *Horror fiction. An Introduction*, New York: Continuum 2005.

Gini Brenner: „Filminfo zu Knerten traut sich“, in: Skip, URL: <http://www.skip.at/film/16529/> (28.11.2012).

Glenn Kay: *Zombie Movies. The Ultimate Guide*, Chicago: Chicago Review Press 2008.

Gunnar Iversen: „Learning from Genre: Genre Cycles in Modern Norwegian Cinema“, in: Andrew Nestingen, Trevor G. Elkington (Hg.), *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*, Detroit: Wayne St. Univ. Pr 2005, S. 261-279.

Gunnar Iversen: „Norway“, in: Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen (Hg.): *Nordic National Cinemas*, London: Routledge 1998, S. 102-141.

Gunnar Iversen: *Norsk Filmhistorie. Spillefilmen 1911-2011*, Oslo: Universitetsforl. 2011.

Harald Ladstätter: „Auf bösem Boden“, in: *Filmtipps.at*, URL: http://www.filmtipps.at/kritiken/Auf_boesem_Boden/, (03.12.2012).

Henrik G. Bastiansen, Hans Frederik Dahl: *Norsk mediehistorie. 2. utgave*, Oslo: Universitetsforl. 2008.

Hopkins: „Iceland’s first horror film: Director Julius Cemp on Reykjavik Whale Watching Massacre“, in: *icelandonscreen. Films....from Iceland*, URL: <http://icelandonscreen.wordpress.com/2009/09/12/iceland%E2%80%99s-first-horror-film-director-julius-kemp-on-reykjavik-whale-watching-massacre/>, (03.12.2012).

I.C.Stridsklev: „Død snø – hva skjedde virkelig i Øksfjord?“, in: TA, 14.01.2009, URL: <http://www.ta.no/meninger/leserbrev/article4044860.ece>, (12.09.2012).

Ian Altkin: „Current problems in the study of European cinema and the role of questions on cultural identity“, in: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Bristol: Intellect Books 2005, S. 79-86.

Jamie Russell: *Book of the Dead. The complete History of Zombie Cinema*, Guildford: FAB Pr. u.a. 2006.

Jane Roscoe, Craig Hight: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*, New York: Manchester Univ. Pr. 2001.

Jane Roscoe: „Mock-Documentary Goes Mainstream: “The Blair Witch Project””, in: *Jump Cut*, Juli 2000, S. 3-8.

Joachim Schätz: „Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm“, in: Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer (Hg.): *UNTOT. Zombie. Film. Theorie*, S. 45-64. Schätz: „Mit den Untoten leben“ S. 45-64.

Jon Inge Faldalen: „Vil skrekksjangerne overleve? Skrekkinfilmen har aldri festet seg i norsk film, og fra underkategorien slasher fins knapt en eneste en, vil den markedsvurderte støtteordningen og Fritt Vilt kunne rette noe på dete?”, in: *Rushrpint 5/2006*, 2006, S. 22f.

Jörg von Beber: „Dawn of an Evil Millenium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend“, in: Jörg von Beber (Hg.): *Dawn of an Evil Millenium*, Darmstadt: BÜCHNER-Verlag 2011, S. 17-26.

Joseph Maddrey: *Nightmares in red, white and blue. The evolution of the American horror film*, Jefferson: McFarland & Co 2004.

Julian Petley: „Nazi Horrors: History, Myth, Sexploitation”, in: Ian Conrich (Hg.) *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, London: I.B. Tauris 2010, S. 205-226.

Kalle Løchen: „Hvitt, sort og litt rødt”, in: *Film & Kino*, 7/2006, 2006, S. 23.

Kaya Özkaracalar: „Horror films in Turkish Cinema: To Use or Not to Use Local Cultural Motifs, That is Not the Question”, in: Patricia Allmer, Emiliy Brick, David Huxley (Hg.): *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*, New York: Univ. Pr. 2012, S. 249-260.

Kent Byron Armstrong: *Slasher films. An international Filmography, 1960 through 2001*, Jefferson: Mc Farland 2003.

Kevin Boon: „The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age”, in: Deborah Christie, Sarah Juliet Lauro (Hg.), *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York: Fordham Univ. Pr. 2011, S. 50-60.

Kurt Zechner: „Filminfo zu Mein Freund Knerten“, in: *Skip*, URL: <http://www.skip.at/film/14228/> (28.11.2012).

Lutz Döring: *Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction Filme Alien 1–4*, Würzburg: Verlag Königshausen 2006.

Mark Jancovich: „General Introduction“, in: Mark Jancovich (Hg.): *Horror. The film reader*, London: Routledge 2002, S. 1-20.

Max Werschitz: „Wer hat Angst vor dem Ding aus der Mur?“, in: *Der dreiste kleine Kinomo* 18.07.2012, URL: http://www.kinomo.at/home/news/7864_wer-hat-angst-vor-dem-ding-aus-der-mur/archive/2012/7/ (03.12.2012).

Nick Lacey: *Narrative and genre. Key concepts in media studies*, Basingstoke: Palgrave u.a. 2006.

Noël Carroll: „Horror and Humor“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57 No. 2, Frühling 1999, S. 145-160.

Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge 1990.

o.A.: „Fläche und Bevölkerung. Stand: 2012*“, in: *WKO – Wirtschaftskammer Österreich*, November 2012, URL: <http://wko.at/statistik/eu/europa-bevoelkerung.pdf>, (07.12.2012).

o.A.: „Absurder Thriller „Headhunters““, in: *Kleine Zeitung*, 10.04.2012, URL: <http://www.kleinezeitung.at/freizeit/kino/2992112/absurder-thriller-headhunters.story>, (27.11.2012).

o.A.: „Die 20 Länder mit dem größten Bruttoinlandsprodukt (BIP) pro Kopf im Jahr 2010 (in US-Dollar)“, in: *Statista*, URL: <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/166224/umfrage/ranking-der-20-laender-mit-dem-groessten-bruttoinlandsprodukt-pro-kopf/> 01.12.2012.

o.A.: „Icelandic Sci-Fi Thriller Frost sold to UK, Canada and Russia“, in *Icelandic Film Centre* 23.05.2012, <http://www.icelandicfilmcentre.is/news/nr/3101> (03.12.2012).

o.A.: „Irre, Intrigen und jede Menge Sex!“, in: Blick.ch, URL: [Ehttp://www.blick.ch/people-tv/kino/irre-intrigen-und-jede-menge-sex-id1981570.html](http://www.blick.ch/people-tv/kino/irre-intrigen-und-jede-menge-sex-id1981570.html), (03.12.2012).

o.A.: „Mellom Himmel & Hollywood. Achtung, Baby“, in: *Rusprint*, 03/2009, 2009, S. 15.

o.A.: „One Way Trip“-Schweizer Popcorn-Horror in 3D“, in: Kleine Zeitung 22.09.2011, URL: <http://www.kleinezeitung.at/freizeit/kino/2837507/one-way-trip-schweizer-popcorn-horror-3d.story>, (03.12.2012).

o.A.: „Österreichischer Filmpreis, in: *Akademie des österreichischen Films*, URL: <http://www.oesterreichische-filmakademie.at/filmpreis.html> (21.05.2012).

o.A.: „Positive Bilanz für den Schweizer Film 2010“, in: *Schweizerische Eidgenossenschaft*, URL: <http://www.bak.admin.ch/themen/kulturfoerderung/00486/03114/03820/index.html?lang=de>, (03.12.2012).

o.A.: The Poetic Edda. A new translation by Carolyne Larrington, hg. von Carolyne Larrington, New York: Oxford Press 1996, S4f.

Paul Cobley: „Objectivity and Immanence in Genre Theory“, in: Garin Dowd, Lesley Stevenson, Jeremy Strong (Hg.): *Genre matters. Essays in Theory and Criticism*, Bristol: Intellect 2006, S. 41-54.

Peter Christen Asbjørnsen: „Soria Moria slott“, in: *Projekt Runeberg*, 12.11.1994, URL: <http://runeberg.org/folkeven/046.html>, (28.11.2012).

Peter Cowie: „General Survey“, in: Peter Cowie (Hg.): *Scandinavian Cinema. A Survey of the Films and Film-Makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden*, Hollywood: Samuel French Trade 1992, S. 23-162.

Peter Dendle: „Zombie Movies and the „Millennial Generation““, in: Deborah Christie, Sarah Juliet Lauro (Hg.), *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York: Fordham Univ. Pr. 2011, S. 175-186.

Phelim O'Neill: „The Evil Dead, The Living Dead and the dead wrong. New DVD celebrates the 80s heyday of video nasties - a genre that didn't quite corrupt the nation's youth ... or its dogs“, in: *The Guardian*, Sonntag 16. Oktober 2010, URL: <http://www.guardian>.

co.uk/film/2010/oct/16/video-nasties-list-bfi (27.3.2012).

Ralph Tuchtenhagen: *Kleine Geschichte Norwegens*, München: Beck 2009.

Richard Dyer, Ginette Vincendeau: „Introduction“, in: Richard Dyer, Ginette Vincendeau (Hg.) *Popular European Cinema*, London: Routledge 1992, S. 1-14.

Richard Nowell: *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, London: The Continuum Int. Pub. Group 2011.

Rick Altman: *Film/Genre*, London: BFI Publ. 2000.

Robin Wood: „The American Nightmare: Horror in the 70s“, in: Mark Jancovich (Hg.): *Horror. The film reader*, London: Routledge 2002, S. 25-32.

Ruth Esterhammer: „Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre“, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. S. 177- 198.

Sarah L. Higley, Jeffrey Andrew Weinstock: „Introduction: The Blair Witch Controversies“, in: Sarah L. Higley; Andrew Weinstock (Hg.): *Nothing That Is. Millennial Cinema and the "Blair Witch" Controversies*, Detroit: Wayne State Univ. Pr. 2004, S. 11-36.

Sascha Westphal, Christina Lukas: *Die Scream-Trilogie...und die Geschichte des Teen-Horrorfilms*, München: Heyne 2000.

Statistics Norway: „Immigrants and Norwegian-born to immigrant parents. 1 January 2012. Most new immigrants from the new EU countries“, in: *Statistics Norway. Statistisk sentralbyrå*, 26.04.2012, URL: <http://www.ssb.no/en/innvbef/> (28.11.2012).

Statistics Norway: „Immigrants and Norwegian-born to immigrant parents. 1 January 2012. Most new immigrants from the new EU countries“, in: *Statistics Norway. Statistisk sentralbyrå*, 26.04.2012, <http://www.ssb.no/en/innvbef/> (27.11.2012).

Stephen Neale: „Questions of Genre“, in: *Screen*, Vol. 31, No. 1, 1990, S. 45-66.

Steven Neale: *Genre and Hollywood*, London: Routledge 2000.

Thomas Elsaesser: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam Univ. Pr. 2005.

Thomas M. Sipos: *Horror Film Aesthetics. Creating the Visual Language of Fear*, Jefferson: Mc Farland 2010.

Timothy Shary: *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, Austin: Univ. of Texas Press 2002.

Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen: „Introduction: Film production as a national project“, in: Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen (Hg.): *Nordic National Cinemas*, London: Routledge 1998, S. 1-6, hier S. 1.

Wendy Everett: „Re-framing the fingerprints: a short survey of European film“, in: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Bristol: Intellect Books ²2005, S. 15-34.

Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn: Wilhelm Fink 2005.

Wheeler Winston Dixon: *A History of Horror*, New York: Rutgers Univ. Pr. 2010.

Wheeler Winston Dixon: *Film Genre 2000. New Critical Essays*, New York: State Univ. of NY Pr. 2000.

William Buehler Seabrook: *the magic island*, Hamburg: The Albatross 1932.

5.2. Filmografie

Død Snø (Dead Snow. Eins, Zwei, Die!, Tommy Wirkola 2009, DVD [Uncut], Splendid Film 2009).

Fritt Vilt III (Mikkel Brønne Sandemose 2010, DVD, Fantefilm Fiksjon AS 2010).

Fritt Vilt (*Cold Prey – Eisklater Tod*, Roar Uthaug 2006, DVD [Uncut Edition, 2-Disc Box], DVD 1, Sunfilm Entertainment 2011).

Fritt Vilt II (*Cold Prey 2- Kälter als der Tod*, Mats Stenberg 2008, DVD [Uncut Edition, 2-Disc Box], DVD 2, Sunfilm Entertainment 2011).

Mørke sjeler (*Dark Souls*, César Ducasse 2010, DVD, Addict Films 2011).

Mørke sjeler. Interview (*Dark Souls*, César Ducasse 2010, DVD, Addict Films 2011).

Scream 2 (Wes Craven 1997, DVD, Studiocanal 2001).

Scream 3 (Wes Craven 2000, DVD, Studiocanal 2001).

Shaun of the Dead (Edgar Wright 2004, DVD, Universal 2004).

Trolljegeren (*Troll Hunter . Du wirst es glauben, wenn du es siehst*, André Øvredal 2010, DVD, Universal 2011).

5.3. Abstract

2003 startete der Horrorfilm *Villmark* (2003) nach Jahrzehnterlanger Abstinenz einen Horrorboom in Norwegen. In den letzten zehn Jahren erschienen über ein Dutzend Horrorfilme, welche verschiedenen Subgenres zugeordnet werden können. Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich deshalb mit dem Genreimport im norwegischen Film. Sie basiert auf der These, dass trotz des Imports der unterschiedlichen Subgenres, die Filme durch Abänderungen und Einbezug von norwegischen Besonderheiten zu einem Teil der norwegischen Filmlandschaft werden. Der Arbeit liegen zwei damit verbundene Hauptfragen zugrunde. Welche Elemente basieren auf den amerikanischen Mustern und welche stehen in der Verbindung mit der norwegischen Kultur und Geschichte? Gibt es norwegische Charakteristiker, die in allen norwegischen Genrefilmen vorkommen und dadurch ein norwegisches Horrorkino begründen?

Deshalb beschäftigt sich der erste Teil der Arbeit zuerst kurz mit dem Konstrukt Genre. Danach folgt ein kurzer Überblick über die Geschichte des Horrorgenres und der relevanten Subgenres Teen Slasher, Zombiefilm, Comedy Horror und Mockumentary. Im zweiten Teil wird zuerst ein geschichtlicher Verlauf des norwegischen Films gegeben. Anschließend werden vier kurze Filmanalysen in Hinblick auf die verwendeten amerikanischen Elemente und norwegischen Eigenheiten durchgeführt. Zuerst wird die dreiteilige Teen Slasher Serie *Fritt Vilt* (2006, 2008, 2010) behandelt. Danach folgen der Zombiefilm *Mørke sjeler* (2010) die Zom Com *Død Snø* (2009) und die Mockumentary *Trolljegeren* (2010). Zum Schluss wird die Frage nach einem eigenen norwegischen Horrorgenre behandelt.

5.4. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Sandra Weidinger, BA

Geburtsdatum: 14.03.1987

Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung:

2001-2006: Bundelshandelsakademie Feldbach mit Schwerpunkt auf Informationstechnologie, Feldbach

2006-: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Wien

2008-2012: Bachelorstudium Skandinavistik an der Universität Wien, Wien

2011-2012: Tonassistent an der Deutschen Pop, Wien

Auslandsaufenthalt:

2009-2010: Erasmus an der Universität in Oslo, Oslo

Berufserfahrung:

08/2008-09/2008: Theatererfahrung als Regiehospitantin bei der Aufführung „Alte Meister“ am Landestheater Salzburg, Salzburg

Fremdsprachen:

Norwegisch: in Wort und Schrift

Englisch: in Wort und Schrift